

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**Transformaciones en la edición de fotolibros en España
(2008-2018)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Celia Vega Pérez

Directores

Horacio Fernández Martínez
Luis Deltell Escolar

Madrid

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información



TRANSFORMACIONES
EN LA EDICIÓN DE FOTOLIBROS
EN ESPAÑA
(2008-2018)

Trabajo presentado por
CELIA VEGA PÉREZ
para la obtención del Grado de Doctora
con mención internacional

Bajo la dirección de los doctores
Horacio Fernández Martínez y Luis Deltell Escolar

Madrid

2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Celia Vega Pérez,
estudiante en el Programa de Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y RRPP,
de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)

y dirigida por: Horacio Fernández Martínez y Luis Deltell Escolar

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 14 de junio de 2019

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Realizada por Celia Vega Pérez
Codirigida por el Dr. D. Horacio Fernández Martínez y por el Dr.D. Luis Deltell Escolar
Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada, Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
2019

A mis padres
A Pablo

A Eduardo Rodríguez Merchán
in memoriam

Agradecimientos

A Eduardo Rodríguez Merchán le estaré eternamente agradecida. Sin su amistad, afecto y apoyo esta tesis no habría sido posible. También les debo mi mayor gratitud a mis codirectores Luis Deltell Escolar y Horacio Fernández Martínez. Sus orientaciones bibliográficas, las conversaciones que he mantenido con ellos a lo largo de estos años en las que generosamente han compartido sus ideas y conocimientos conmigo y sus valiosas correcciones han enriquecido enormemente este trabajo.

Vaya igualmente mi agradecimiento a los miembros del grupo de investigación *Pratiques et Théories de l'art contemporain* y, muy especialmente, a Leszek Brogowski por su hospitalidad al acogerme en el *Cabinet du livre d'artiste* de la *Université Rennes 2*, donde tuve la oportunidad de hacer una estancia de investigación gracias a una beca concedida por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de España para este fin. Los libros publicados por *Éditions Incertain Sens*, editorial vinculada a la institución francesa, han sido un modelo por su rigor y sus contribuciones al estudio de la estética y la historia del libro de artista.

Quiero agradecer su apoyo y cercanía a mis compañeras y compañeros del departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y en especial a Alfonso Puyal, con quien he tenido el placer de compartir proyectos académicos y artísticos. Al personal y a los colaboradores de *TAI Arts* y, particularmente, a Federico Baixeras, por confiar siempre en mí y darme la oportunidad de colaborar en el Máster Oficial en Fotografía Artística y Documental. Y a mis compañeras de *GIF* Alicia Parras, Marta García Sahagún, Nuria Navarro Sierra, Violeta Alarcón Zayas y Elena Rosillo por hacer de la universidad un lugar mejor.

A las trabajadoras y trabajadores de las bibliotecas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y de las facultades de Ciencias de la Información y de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid tengo que agradecerles que hayan facilitado mi labor investigadora. Mención aparte merecen Javier Pérez Iglesias y Amelia Valverde Gozález.

Gracias a su generosidad he podido incluir muchas de las imágenes que aparecen reproducidas en esta tesis.

También estoy en deuda con las autoras y autores, diseñadores y editores de todos los fotolibros que aquí se mencionan y, sobre todo, con Sonia Berger, Salvi Danés y Jon Uriarte, que han tenido la amabilidad de compartir sus reflexiones sobre el panorama actual de la edición de libros de fotografía en España conmigo. También con Nerea Goicoetxea de Espadadaysantacruz por abrirme las puertas de su estudio. Y con Alberto Salván, Julián Barón, Irene Cruz y Juan Valbuena.

Me gustaría extender mi gratitud a todas las personas que he tenido la suerte de conocer en el curso de mi investigación y que de algún modo han contribuido a que esta tesis sea mejor. En particular quiero dar las gracias a Julio Gracia Lana, Ana Asión Suñer y Guillaume Touillet.

A mis amigas y amigos quiero agradecerles el cariño que me han brindado todos estos años de sufrimientos y frustraciones predoctorales, pero también de alegrías compartidas. La amistad de Alejandro, Estefanía, Fernando, Gerardo, Gabriel,

Miguel, Laura, José Luis, Mikhaez, Manuel y Simón ha hecho que todo este esfuerzo haya merecido la pena, aunque solo sea por celebrar junto a ellos el fin de una etapa tan importante en mi vida. A Koldo, le doy las gracias por haberme acompañado durante los primeros años del doctorado y por seguir a mi lado.

No hay palabras que me permitan expresar lo agradecida que me siento por el apoyo incondicional de mi familia. Mi amor por el arte y por la fotografía se lo debo a mis padres que, al igual que mis abuelos, me lo han dado todo y más. A ellos, y a Eduardo, está dedicada esta tesis.

«Me dejaron vagabundear por la biblioteca y me lancé al asalto de la sabiduría humana. Eso es lo que me construyó... Nunca he arañado la tierra ni buscado nidos, no he hecho herbarios ni tirado piedras a los pájaros. Pero los libros fueron mis pájaros y mis nidos, mis animales domésticos, mi establo y mi campo; la biblioteca era el mundo atrapado en un espejo; tenía el espesor infinito, la variedad, la imprevisibilidad... Encontré el universo en los libros»

JEAN PAUL SARTRE

RESUMEN | 12
ABSTRACT | 13
RESUMÉ | 14

Índice

1. INTRODUCCIÓN 15	2. HACIA UNA DEFINICIÓN 37
1.1. Objetivos 23	2.1. De la creación a la popularización del término fotolibro 38
1.2. Estado de la cuestión 25	2.2. En busca de una definición propia 44
1.3. Metodología 29	2.3. Del concepto no expandido de libro 48
	2.4. Fotografía, arte y libro 52

CONCLUSIONES | 183

NOTAS | 190

BIBLIOGRAFÍA | 211

3. NARRACIÓN Y SABOTAJE | 58

3.1. Conexiones con el cine, la literatura y la música | 61

3.2. De la narrativa lineal a la elíptica. Maneras de contar | 76

3.3. Decir y mostrar. Interferencias entre el texto y la
imagen | 89

3.4. La fotografía y la página | 108

3.5. Tensiones documentales | 124

4. OBJETOS DE DESEO | 138

4.1. De las (no) muertes del libro y de la fotografía | 139

4.2. Especificidades del medio impreso | 143

4.3. Un nuevo panorama editorial | 152

4.4. Proyectos multiplataforma | 159

Resumen

En la tesis *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)* se analizan los cambios de carácter conceptual y formal que se han producido en los libros de fotografía en la última década. Estas transformaciones implican un alejamiento de modelos convencionales y estandarizados como el catálogo o la monografía, en los que la intervención del fotógrafo es mínima y está condicionada por el entramado de la industria editorial, y un acercamiento a otras categorías de arte impreso como los libros de artista, en los que el autor controla todas las fases del proyecto.

En el período comprendido entre 2008 y 2018 se ha producido un aumento notable en la publicación de fotolibros. Esto se debe a una serie de factores vinculados al desarrollo de tecnologías que facilitan y abaratan el diseño y la impresión, y a un renovado aprecio por el libro como artefacto multisensorial. Además, a partir del inicio del nuevo milenio, y especialmente desde 2008, con el comienzo de la crisis económica, se advierte un cambio de paradigma que afecta también a los modos de financiación, producción y distribución de los fotolibros. En este nuevo planteamiento se sitúan en una posición privilegiada prácticas hasta entonces marginales como la autoedición, que otorga libertad a los artistas a la hora de concebir y materializar sus publicaciones.

Para rastrear estas mutaciones en la manera de crear, distribuir, adquirir y contemplar los libros de fotografía se ha realizado un estudio exhaustivo de una parte de las colecciones de fotolibros de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid que se ha completado con la consulta de ejemplares de colecciones privadas. Aunque se trata de un fenómeno de alcance global se ha decidido limitar la investigación a los fotolibros de autoras y

autores españoles o extranjeros afincados en España por su relevancia y reconocimiento internacional y porque los fondos bibliográficos consultados son más completos en el ámbito nacional.

A partir del análisis de los libros seleccionados se traza un recorrido no lineal que da cuenta de cómo han evolucionado los fotolibros y la edición de fotografía en la última década. Para observar estos cambios ha sido necesario transgredir, en ocasiones, el marco cronológico y territorial, con el objetivo de establecer un contexto más amplio que facilite la comprensión y el alcance de estas transformaciones. De igual modo, en algunos apartados de la tesis se hace referencia a otros soportes y formatos, como exposiciones, páginas web y *apps*, con la intención de arrojar luz sobre la pluralidad y complejidad de la fotografía actual.

En los fotolibros contemporáneos se presta especial atención a las especificidades del medio impreso y a las posibilidades creativas que ofrece. El libro ya no se considera un soporte neutro para la difusión de fotografías individuales, sino que adquiere la entidad de obra de arte *per se*. La secuenciación, el diseño gráfico, la puesta en página, el papel, la impresión, la encuadernación... son aspectos que cobran una especial relevancia en un entorno dominado por la liquidez de las imágenes posfotográficas. La cultura digital ha hecho que la sociedad sea más consciente de las cualidades materiales de los libros. Al mismo tiempo internet permite que los fotolibros se difundan y facilita la labor de distribución. Todos estos factores han contribuido a que en la segunda década del siglo XXI la publicación de fotolibros lejos de disminuir se haya visto incrementada, hecho que contraviene la supuesta muerte del papel y pone de manifiesto la vigencia de este medio impreso en la cultura y el arte contemporáneos.

Abstract

The PhD thesis *Transformations in Photobook Publishing in Spain (2008-2018)* analyses the conceptual and formal changes that have taken place in photobooks over the last decade. These transformations imply a departure from conventional and standardised models such as the catalogue or the monograph, in which the photographer's intervention is kept to a minimum and conditioned by the framework of the publishing industry, and an approach to other categories of printed art such as artist's books, in which the author controls all the stages of the project.

Between 2008 and 2018, there has been a notable increase in the publication of photobooks. This is due to a series of factors linked to the development of technologies that made design and printing easier and cheaper, and to a renewed appreciation of books as multisensory devices. In addition, from the beginning of the new millennium, and especially since 2008, with the onset of the economic crisis, there is a paradigm shift that also affects the financing, production and distribution of photobooks. In this context, hitherto marginal practices such as self-publishing, which give artists the freedom to conceive and materialise their publications, are placed in a privileged position.

To trace these mutations in the way of creating, distributing, acquiring and contemplating photography books, an exhaustive study has been made of part of the photobook collection belonging to the Library of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia and the Library of the Faculty of Fine Arts of the Complutense University of Madrid, which has been supplemented with references to copies from private collections. Although this is a phenomenon of global scope, it has been decided to limit this research to photobooks made by Spanish authors or foreign authors settled in Spain due to

their relevance and international recognition and because the bibliographic collections consulted are more complete at a national level.

Based on the analysis of the selected books, a non-linear approach is followed to give an account of how photobooks and their publishing have evolved in the last decade. To observe these changes, it has been necessary to transgress, on occasion, the set chronological and territorial framework, with the aim of establishing a broader context that facilitates the understanding and extent of these transformations. Similarly, in some sections of the thesis reference is made to other media and formats, such as exhibitions, web pages and apps, with the intention of shedding light on the plurality and complexity of photography now.

In contemporary photobooks, special attention is paid to the specificities of the printed medium and the creative possibilities it offers. A book is no longer considered a neutral medium for the dissemination of individual photographs. Instead, it acquires the entity of an artwork *per se*. Sequencing, graphic design, layout, paper, printing, binding... are aspects that take on special relevance in an environment dominated by the liquidity of post-photographic images. Digital culture has made society more aware of the material qualities of books. At the same time, the internet allows photobooks to be disseminated and facilitates their distribution. All these factors have contributed to an increase in the publication of photobooks in the second half of the 21st century, which contravenes the supposed death of paper and demonstrates the validity of print in contemporary culture and art.

Resumé

La thèse *Transformations dans l'édition de livres de photographies en Espagne (2008-2018)* analyse les changements conceptuels et formels qui ont eu lieu dans les livres de photographies durant la dernière décennie. Ces transformations impliquent un écart par rapport aux modèles conventionnels et standardisés tels que le catalogue ou la monographie, dans lesquels l'intervention du photographe est minimale et conditionnée par le cadre de l'édition, et une approche d'autres catégories d'art imprimé comme le livre d'artiste, où l'auteur contrôle toutes les phases du projet.

Entre 2008 et 2018, il y a eu une augmentation notable de la publication de livres de photographies. Ceci est dû à une série de facteurs liés au développement de technologies qui rendent la conception et l'impression plus faciles et moins chères, et à une appréciation renouvelée du livre en tant que dispositif multisensoriel. De plus, avec le début du nouveau millénaire, et surtout depuis 2008, avec le déclenchement de la crise économique, il y a eu un changement de paradigme qui affecte également les modes de financement, de production et de distribution des livres de photographies. Dans cette nouvelle approche, des pratiques jusqu'alors marginales telles que l'autoédition, qui donne aux artistes la liberté de concevoir et de matérialiser leurs publications, sont placées dans une position privilégiée.

Afin de retracer ces mutations dans la manière de créer, de distribuer, d'acquérir et de contempler des livres de photographiques, une étude exhaustive a été réalisée sur une partie des collections de la Bibliothèque du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía et de la Bibliothèque de la faculté des beaux-arts de l'Université Complutense de Madrid, qui s'est terminée par la consultation des copies des collections privées. Bien qu'il s'agisse d'un phénomène d'envergure mondiale, il a été décidé de limiter la recherche aux livres de photographies

d'auteurs espagnols ou étrangers installés en Espagne en raison de leur pertinence et de leur reconnaissance internationale et parce que les collections bibliographiques consultées sont plus complètes au niveau national.

Sur la base de l'analyse des livres sélectionnés, une approximation non linéaire est effectuée qui donne un compte rendu de l'évolution des livres photos et de l'édition au cours de la dernière décennie. Pour observer ces changements, il a fallu parfois transgresser le cadre chronologique et territorial, dans le but d'établir un contexte plus large qui facilite la compréhension et la portée de ces transformations. De même, dans certaines sections de la thèse, il est fait référence à d'autres supports et formats, tels que les expositions, les pages Web et les applications, dans le but de mettre en lumière la pluralité et la complexité de la photographie actuelle.

Dans les livres de photographies contemporains, une attention particulière est accordée aux spécificités du support imprimé et aux possibilités créatives qu'il offre. Le livre n'est plus considéré comme un support neutre pour la diffusion de photographies individuelles, mais il acquiert l'entité d'une œuvre d'art en soi. Séquençage, graphisme, mise en page, papier, impression, reliure... sont des aspects qui prennent une importance particulière dans un environnement dominé par la liquidité des images post-photographiques. La culture numérique a sensibilisé la société aux qualités matérielles des livres. En même temps, l'Internet permet la diffusion des livres de photographies et facilite leur distribution. Tous ces facteurs ont contribué au fait qu'au cours de la deuxième décennie du XXI^e siècle, la publication de livres de photographies, loin de diminuer, a augmenté, un fait qui va à l'encontre de la mort supposée du papier et souligne la validité de l'imprimé dans la culture et l'art contemporains.

1. Introducción*

En la última década, una nueva generación de fotógrafas y fotógrafos ha manifestado un gran interés por el libro como soporte para la creación artística, en un momento en el que la tecnología digital parecía amenazar el futuro inmediato del medio impreso. Este interés ha venido acompañado por un aumento en la producción de fotolibros que se constata de manera gráfica en las páginas de *Libro*, un ensayo en el que se incluye un listado realizado a partir de la exposición Libros que son fotos, fotos que son libros, celebrada en el Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.¹ La muestra, en la que se exhibieron alrededor de ciento cincuenta fotolibros publicados en España entre el año 2000 y el 2014, se concibió a modo de ejercicio cuantitativo en el que «se ha preferido presentar un inventario que hacer una selección».² De manera análoga, *Libro* se presenta como una cartografía de la edición de fotolibros en España en los inicios de la segunda década del siglo XXI y permite observar una tendencia al alza en la publicación de este tipo de obras especialmente notable a partir del 2009.

En palabras de Horacio Fernández, uno de los autores del ensayo y comisario de la exposición: «los años 2009-2010 fueron cruciales en el surgimiento de esta nueva ola de fotografía, con la

madurez alcanzada por NoPhoto (fundado en 2005) y BlankPaper (fundado en 2006), Fiesta Ediciones, los primeros fanzines publicados por Cases, el nacimiento de los primeros *photobook clubs*, e iniciativas como la editorial y librería online Dalpine».³ Estos años suponen el inicio de lo que se ha denominado el *boom* del fotolibro, que coincide en el tiempo con un periodo de crisis económica, social y política que, como señala Marta Martín Núñez, «además de haber arrasado el sistema social y la confianza en las instituciones, ha propiciado un caldo de cultivo ideal para permitir que emerjan propuestas que se escapan a los límites establecidos y que, a través del medio fotográfico, cuestionan tanto lo que se representa en imágenes como la forma de representarlo y difundirlo».⁴ La crisis funciona así como motor creativo y contribuye a posicionar al libro, un artefacto relativamente barato de producir y que se sitúa al margen de los circuitos habituales del arte, como un soporte apropiado desde el que llevar a cabo una renovación de la fotografía.

Diez años después de que comenzase el fenómeno fotolibro —tomando prestado el título de una de las exposiciones de libros de fotografía más ambiciosas que se han organizado hasta la fecha—, los fotógrafos no han agotado las posibilidades de

* Esta investigación se ha desarrollado gracias a la concesión de una ayuda para la formación del profesorado FPU del Ministerio de Educación del Gobierno de España y al consiguiente contrato como personal investigador en formación formalizado con el Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

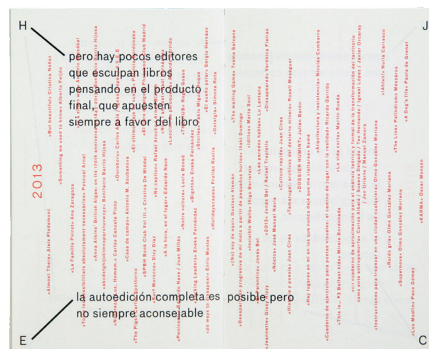
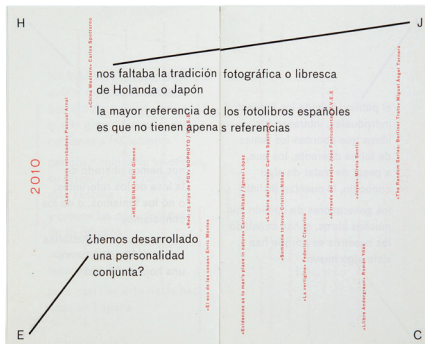
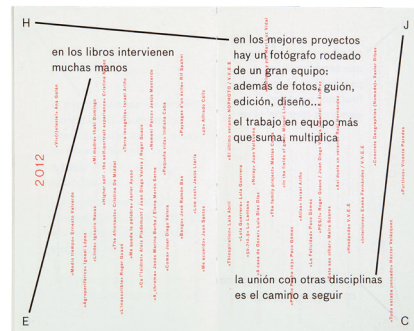
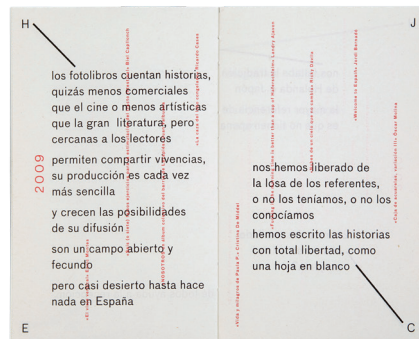
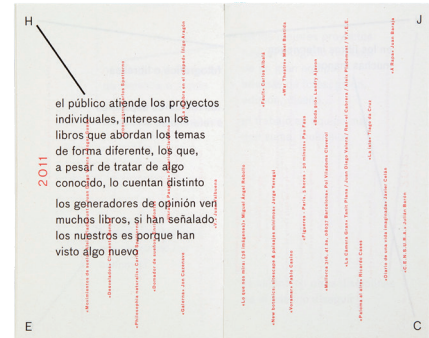
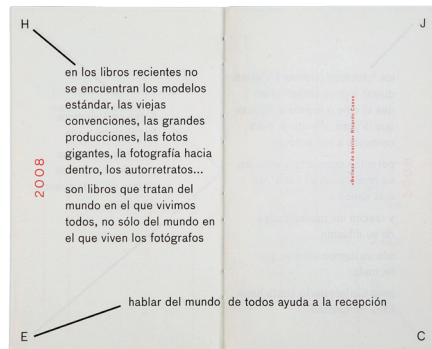
experimentación que les ofrece el medio impreso, aunque parece que la «fiebre» podría estar tocando a su fin como presagian la desaparición en 2017 de la escuela Blank Paper, epicentro de la cultura del fotolibro en España y la progresiva desintegración del colectivo *NOPHOTO*, otro de los pilares de la fotografía contemporánea de nuestro país.

Lo que ha sucedido en España en la última década no es un caso aislado ni excepcional. El renacer del fotolibro se ha producido a escala global. En este sentido, son varias las voces que niegan la existencia de escuelas nacionales, regionales o locales como Laia Abril cuando afirma que no cree «en el concepto de “fotografía española” o cualquier otra etiqueta geográfica» y añade: «[...] Hay una generación en España que ha logrado superar una cierta inseguridad, causada por la percepción de una falta de aprecio por el talento autóctono».⁵ En la misma línea, Claude Bussac, directora de PhotoEspaña, considera que los fotógrafos españoles más jóvenes «tienen un enfoque global» y que «el público también ha desarrollado una percepción y un gusto globales»⁶ motivo por el que resulta artificial hacer distinciones basadas en la nacionalidad de los artistas. Finalmente, en su tesis doctoral, la fotógrafa Anne Golaz insiste en esta idea al señalar que «la percepción de una identidad geográfica de la producción de fotolibros tiende [...] a ser irrelevante en el siglo XXI, donde la mayoría de los fotolibros contemporáneos son complejas colaboraciones cruzadas entre diferentes personas que van de un lugar a otro, cogiendo muchas influencias alrededor del mundo, de todo tipo de fuentes».⁷

Pese a ello, se ha decidido limitar la investigación al estudio de fotolibros de autores nacidos y/o residentes en España por una cuestión práctica y para poder abordar el inmenso volumen de fotoli-

bros que se publican. Para poder llevar a cabo un análisis desde la materialidad ha sido imprescindible consultar físicamente todos los ejemplares y las colecciones públicas de referencia —las de las bibliotecas del *MNCARS* y de la facultad de Bellas Artes de la *UCM*— son más completas a nivel nacional. En este sentido, una indeterminación espacial habría complicado la tarea investigadora. Además, los fotolibros han contribuido de manera significativa a situar la fotografía española contemporánea dentro del circuito artístico internacional.

Los fotógrafos españoles de generaciones anteriores, salvo casos excepcionales como los de Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Alberto García-Alix o Chema Madoz, habían pasado desapercibidos fuera de nuestras fronteras. En cambio, en la actualidad, lo español está en el centro, como parece indicar el éxito de fotolibros como *The Afronauts* de Cristina de Middel, *The Pigs* de Carlos Spottorno y *Paloma al aire* de Ricardo Cases, todos ellos seleccionados para formar parte de la sección *NewDocuments* de la primera exposición de *The PhotoBook Museum* (*The Carlswerk Edition*) que tuvo lugar en Colonia entre el 19 de agosto y el 3 de octubre de 2014. El proyecto, impulsado por el editor Markus Schaden, está dedicado a la promoción de la cultura del fotolibro a través de la organización de exhibiciones y de la programación de actividades didácticas. De los once libros elegidos como «ejemplos destacados de fotolibros actuales»,⁸ a los que se dedicaron exposiciones individuales, tres eran españoles. Además, Schaden confiesa en una entrevista que *Paloma al aire* es uno de sus fotolibros predilectos.⁹ Ese mismo año, un mes antes de la inauguración de *The Photobook Museum*, la prestigiosa revista *British Journal of Photography* dedicaba un número especial a la fotografía española



(1) *Libro: un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España*. Texto: Horacio Fernández, Jon Uriarte, Cristina de Middel y Eloi Gomeno. Edición y diseño: Eloi Gimenó. Editorial RM, Barcelona, 2014. 210 x 130 mm. 86 páginas. 1.000 ejemplares. Publicación editada con motivo de la exposición Fotolibros. Aquí y ahora presentada en: Fundación Foto Colectania, Barcelona, del 13 de mayo al 30 de julio de 2014 y Sala de Exposiciones Sabadell-Herrero, Oviedo, de diciembre de 2014 a febrero de 2015.

contemporánea, en el que se destacaba el trabajo de una «generación dorada de fotógrafos que han alcanzado rápidamente protagonismo internacional, creciendo hasta la madurez bajo la sombra de una recesión mundial que ha afectado a los españoles con más fuerza que a sus primos del norte de Europa».¹⁰

El trabajo de esta *golden generation*, compuesta por Ricardo Cases, Carlos Spottorno, Óscar Monzón, Aleix Plademunt, Julián Barón y Cristina de Middel, entre otros, también ha sido reconocido en Francia, donde se celebraron dos exposiciones dedicadas a la fotografía española contemporánea. La primera tuvo lugar en Le Bal también en 2014 y, bajo el título *La nouvelle scène photographique espagnole*, presentaba los proyectos *Casa de Campo* de Antonio Xoubanova, *Karma*, de Óscar Monzón, *Almost There* de Aleix Plademunt y, de nuevo, *Paloma al aire* de Ricardo Cases.¹¹ La segunda, comisariada por Sonia Berger y Joan Fontcuberta, pudo verse en la edición de 2017 de *Les Rencontres d'Arles* y estaba dedicada a *Blank Paper*. En esta exposición se mostraban los libros de los miembros del colectivo y de algunos alumnos de la escuela.

Asimismo, la atención internacional se ha traducido en el reconocimiento en forma de premios. En 2013 el fotolibro *Karma* de Óscar Monzón recibió el First Photobook Award de The Paris Photo-Aperture Foundation. Ese mismo año, Carlos Spottorno ganaba el Kassel Photobook Award con el ya mencionado *The Pigs*. Dos años más tarde, en 2015 el First Photobook Award de The Paris Photo-Aperture Foundation volvió a recaer en un español, esta vez en Daniel Mayrit por su libro *You Haven't Seen Their Faces*. En 2017, *Archipiélago*, de Hugo Alcol, fue galardonado con el First Prize del Kassel Dummy Award.¹² En 2018, por primera vez

una española ganaba el PhotoBook of the Year Award de The Paris Photo-Aperture Foundation: Laia Abril con *On Abortion*, el primer capítulo de lo que será una trilogía sobre la historia de la misoginia. Todo ello parece confirmar las palabras de Martin Parr cuando decía que existe una «nueva generación de fotógrafos españoles a tener en cuenta».¹³

El renovado apego que muestran los fotógrafos por el libro como medio artístico no solo ha supuesto un incremento en la publicación de fotolibros y un aprecio por la fotografía española fuera de nuestras fronteras, sino que ha traído consigo un cambio de actitud, casi de paradigma, en el panorama editorial motivado por la emergencia de la imagen digital y por la popularización de internet. En este contexto se han producido una serie de mutaciones de carácter conceptual y formal en los fotolibros con respecto a sus antecesores de los años ochenta y noventa que, en términos generales, eran productos estandarizados y en numerosas ocasiones respondían al modelo de catálogo. Una vez perdida su función principal como vehículo para la difusión de las fotografías —rol que pasan a ocupar la red y las pantallas de los diferentes dispositivos electrónicos— el libro se independiza, deja de ser un mero soporte para devenir forma significativa.

Como ya preveía Marshall McLuhan, las nuevas tecnologías y los nuevos medios no solo sustituyen, sino que también transforman a los que les precedieron.¹⁴ Pero este cambio no supone, como vaticinaba el profeta del fin de la galaxia Gutenberg, una estetización del medio que ha perdido su influencia social. Lejos del planteamiento del escritor francés Michel Butor, según el cual el único futuro del libro son las obras de bibliofilia y el libro artesanal de

lujo,¹⁵ los fotolibros contemporáneos no responden a un modelo heredado del *livre d'artiste* de principios del siglo xx, sino que son deudores de los *artists' books*, siguiendo la distinción planteada por Johanna Drucker en el fundamental *The Century of Artists' Books*. Así, mientras el *artist's book* es una obra, el *livre d'artiste* contiene una o varias obras.

En palabras de la autora: «[...] Un libro de artista es un libro creado como una obra de arte original, más que como una reproducción de una obra preexistente. Y también, [...] es un libro que integra los medios formales de su realización y producción con sus cuestiones temáticas o estéticas».¹⁶ Por el contrario, a diferencia del *artist's book*, «es raro encontrar un *livre d'artiste* que interroge la forma conceptual o material del libro como parte de su intención, intereses temáticos o actividades de producción. Este es quizás uno de los criterios distintivos más importantes de las dos formas, ya que los libros de artista casi siempre son conscientes de la estructura y el significado del libro como forma, incluso cuando no se trata enteramente de esa forma o de sus convenciones, mientras que la distinción estándar entre imagen y texto, generalmente en las páginas opuestas, se mantiene en la mayoría de los *livres d'artistes*».¹⁷

Esta exploración crítica de «la forma conceptual o material del libro como parte de su intención» no siempre está presente en los fotolibros contemporáneos, aunque sí se tienen muy en cuenta, como se verá más adelante, las especificidades del medio impreso a la hora de crear obras que transgreden las formas estandarizadas características de otros géneros convencionales como el catálogo o el *coffee table book*. Como señala Gerry Badger: «cada vez más, los creadores de fotolibros intentan ir más allá de la restrictiva envoltura física del libro convencio-

nal, aunque la mayoría sigue contentándose con jugar con las formas narrativas».¹⁸ Esto hace que algunos fotolibros se aproximen a lo que Kostelanetz, entre otros, ha denominado como *non-book* o *anti-book*, en los que los artistas imaginan nuevas posibilidades para el libro en lugar de sucumbir a las convenciones preestablecidas del medio.¹⁹ En cualquier caso, si seguimos a N. Katherine Hayles, es el lector, en última instancia, quien tiene la capacidad de activar ese cuestionamiento del soporte impreso, que no necesariamente ha de estar presente en la génesis de la obra, lo que convertiría potencialmente cualquier libro de fotografía en un fotolibro.²⁰

Al igual que sucede en los libros de artista, en los fotolibros el fotógrafo ocupa el papel de autor no solo las imágenes —que, de hecho, no tienen por qué haber sido tomadas por él— sino también, y fundamentalmente, de la publicación. Él (o ella) es el encargado de la concepción, la producción y, muchas veces, la distribución de su obra. Esto ha sido posible, en gran medida, gracias al desarrollo de la cultura digital. En palabras de Badger y Parr: «la nueva tecnología permite a los fotógrafos visualizar sus fotolibros mucho más fácilmente, y diseñar, maquetar e incluso imprimir sus propios libros».²¹ Las posibilidades que ofrece el medio electrónico favorecen la popularización de prácticas como la autoedición, hasta hace una década minoritaria en el campo de la publicación de libros de fotografía. Esto, unido a un deseo patente de volver al objeto físico motivado por la ubicuidad y la inmaterialidad de las imágenes digitales, hace que más de un siglo y medio después de la invención de la fotografía —y proclamada su supuesta muerte— se vea cumplida la predicción de uno de sus inventores, William Henry Fox Talbot, de que «cada hombre [sea] su propio impresor y editor».²²

Introduction

Au cours de la dernière décennie, une nouvelle génération de photographes a manifesté un grand intérêt pour le livre comme support de création artistique, à une époque où la technologie numérique semblait menacer l'avenir immédiat de l'imprimé. Cet intérêt s'est accompagné d'une augmentation de la production de livres photos²³ qui peut être vu graphiquement dans les pages de *Libro*, un essai qui comprend une liste faite à partir de l'exposition Libros que son fotos, fotos que son libros, tenue au Centre de documentation et Bibliothèque du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. L'exposition, dans laquelle ont été exposés environ cent cinquante livres photos publiés en Espagne entre 2000 et 2014, a été conçue comme un exercice quantitatif dans lequel « il a été préféré de présenter un inventaire plutôt que de faire une sélection ». De même, *Libro* est présenté comme une sorte de cartographie de l'édition de livres photographiques en Espagne au début de la deuxième décennie du XXI^e siècle et permet d'observer une tendance à la hausse dans la publication de ce type d'ouvrages, particulièrement remarquables à partir de 2009.

Selon Horacio Fernández, l'un des auteurs de l'essai et commissaire de l'exposition : « Les années 2009-2010 ont été cruciales dans l'émergence de cette nouvelle vague de photographie, avec la maturité atteinte par NoPhoto [fondée en 2005] et BlankPaper [fondée en 2006], Fiesta Ediciones, les premiers fanzines publiés par Cases, la naissance des premiers *photobook* clubs et des initiatives comme les publications et la librairie en ligne Dalpine ». Ces années marquent le début de ce que l'on a appelé le

boom du livre photo, qui coïncide avec une période de crise économique, sociale et politique qui, comme le souligne Marta Martín Núñez, « en plus d'avoir dévasté le système social et la confiance dans les institutions, a fourni un terreau idéal pour que des propositions émergent qui dépassent les limites établies et qui, à travers le support photographique, interrogent à la fois la représentation en images et sa manière de représenter et diffuser ». La crise fonctionne donc comme un moteur créatif et contribue à positionner le livre, un artefact relativement bon marché à produire et qui se trouve en dehors des circuits habituels de l'art, comme un support approprié pour réaliser un renouvellement de la photographie.

Dix ans après le début du phénomène du livre photo — pour emprunter le titre d'une des expositions de livres de photographies les plus ambitieuses à ce jour —, les photographes n'ont pas épuisé les possibilités d'expérimentation offertes par le support imprimé, bien qu'il semble que la « fièvre » puisse prendre fin puisqu'elle annonce la disparition en 2017 de l'école du papier blanc, épicerie de la culture du livre de photographies en Espagne et la désintégration progressive du collectif NO PHOTO, un des piliers de la photographie contemporaine dans notre pays.

Ce qui s'est passé en Espagne au cours de la dernière décennie n'est pas un cas isolé ou exceptionnel. La renaissance du livre de photographies a eu lieu à l'échelle mondiale. En ce sens, plusieurs voix nient l'existence d'écoles nationales, régionales ou locales comme Laia Abril lorsqu'elle affirme qu'elle ne croit pas « au concept de "photographie espagnole" ni à aucun autre label géographique » et ajoute : « [...] Il y a en Espagne une génération qui a réussi à surmonter une certaine insécurité, causée

par la perception du manque de valorisation des talents autochtones ». Dans le même ordre d'idées, Claude Bussac, directeur de PhotoEspaña, considère que les plus jeunes photographes espagnols « ont une approche globale » et que « le public a aussi développé une perception et un goût global », d'où l'artifice de faire une distinction basée sur la nationalité des artistes. Enfin, dans sa thèse de doctorat, la photographe Anne Golaz insiste sur cette idée en soulignant que « la perception d'une identité géographique dans la production de livres photos a tendance à ne pas être pertinente au XXI^e siècle, où la plupart des livres photos contemporains sont des collaborations croisées complexes entre différentes personnes qui vont d'un endroit à un autre, puisant de nombreuses influences dans le monde, de toutes sources ».

Malgré cela, il a été décidé de limiter la recherche à l'étude des livres photos d'auteurs nés et/ou résidant en Espagne pour des raisons pratiques et pour faire face à l'immense volume de livres photos qui sont publiés. Afin de pouvoir effectuer une analyse à partir de la matérialité il a été indispensable de consulter physiquement toutes les copies et les collections publiques de référence —las des bibliothèques du MNCARS et de la Faculté des Beaux Arts du UCM— elles sont plus complètes au niveau national. En ce sens, une indétermination spatiale aurait compliqué la tâche de recherche. De plus, les livres photos ont contribué de manière significative à situer la photographie espagnole contemporaine dans le circuit artistique international.

Les photographes espagnols des générations précédentes, sauf dans des cas exceptionnels comme Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Alberto García-Alix ou Chema Madoz, étaient passés

inaperçus hors de nos frontières. D'autre part, l'espagnol est maintenant au centre, comme semble l'indiquer le succès de livres photographiques tels que *The Afonauts* de Cristina de Middel, *The Pigs* de Carlos Spottorno et *Paloma al aire* de Ricardo Cases, tous sélectionnés pour faire partie de la section NewDocuments de la première exposition du PhotoBook Museum (The Carlswerk Edition) qui eut lieu à Cologne du 19 août au 3 octobre 2014. Le projet, promu par l'éditeur Markus Schaden, est consacré à la promotion de la culture du livre de photographies à travers l'organisation d'expositions et la programmation d'activités éducatives. Parmi les onze livres choisis comme « exemples remarquables de livres photos actuels », auxquels des expositions individuelles ont été consacrées, trois étaient espagnols. De plus, Schaden avoue dans une interview que *Paloma al aire* est l'un de ses livres photos préférés. La même année, un mois avant l'inauguration du Photobook Museum, le prestigieux *British Journal of Photography* consacrait un numéro spécial à la photographie espagnole contemporaine, mettant en lumière le travail d'une « génération dorée de photographes qui ont rapidement acquis une renommée internationale et ont atteint leur maturité dans l'ombre d'une récession mondiale qui a touché plus fortement les Espagnols que leurs cousins en Europe du Nord ».

L'œuvre de cette *golden generation*, composée entre autres de Ricardo Cases, Carlos Spottorno, Óscar Monzón, Aleix Plademunt, Julián Barón et Cristina de Middel, a également été reconnue en France, où deux expositions consacrées à la photographie contemporaine espagnole ont été organisées. La première a eu lieu au Bal également en 2014 et, sous le titre *La nouvelle scène photographique espagnole*, a présenté les projets *Casa de Campo*

d'Antonio Xoubanova, *Karma*, d'Oscar Monzón, *Almost There* d'Aleix Plademunt et, une fois encore, *Paloma al aire* de Ricardo Cases. La seconde, organisée par Sonia Berger et Joan Fontcuberta, a été présentée lors de l'édition 2017 des Rencontres d'Arles et était consacrée au Blank Paper. Dans cette exhibition, les livres des membres du collectif et de quelques élèves de l'école ont été exposés.

L'attention internationale s'est également traduite par une reconnaissance sous forme de prix. Ainsi, en 2013, le livre photo *Karma* d'Oscar Monzón a reçu le First Photobook Award de The Paris Photo-Aperture Foundation. La même année, Carlos Spottorno a remporté le Kassel Photobook Award pour *The Pigs*. Deux ans plus tard, en 2015, le First Photobook Award de The Paris Photo-Aperture Foundation revient à un Espagnol, cette fois à Daniel Mayrit pour son livre *You Haven't Seen Their Faces*. En 2017, Hugo Alcol Archipelago a reçu le premier prix du Kassel Dummy Award. En 2018, pour la première fois, une femme Espagnole a remporté le PhotoBook of the Year Award de The Paris Photo-Aperture Foundation: Laia Abril avec *On Abortion*, le premier chapitre de ce qui sera une trilogie sur l'histoire de la misogynie. Tout cela semble confirmer les propos de Martin Parr lorsqu'il dit qu'il y a « une nouvelle génération de photographes espagnols à prendre en compte ».

L'attachement renouvelé des photographes pour le livre en tant que médium artistique a non seulement conduit à une augmentation de la publication de livres photos et à une appréciation de la photographie espagnole au-delà de nos frontières, mais a également entraîné un changement d'attitude, presque un changement de paradigme, dans le paysage éditorial motivé par l'émergence des images numériques et la popularisation de l'Internet. Dans

ce contexte, il y a eu une série de mutations conceptuelles et formelles dans les livres photos par rapport à leurs prédécesseurs des années 80 et 90 qui, en termes généraux, étaient des produits standardisés et qui, à plusieurs reprises, ont répondu au modèle du catalogue. Une fois perdue sa fonction principale de véhicule de diffusion des photographies - rôle qui occupe le réseau et les écrans des différents dispositifs électroniques - le livre devient indépendant, cesse d'être un simple support pour devenir une forme significative.

Comme l'avait prévu Marshall McLuhan, les nouvelles technologies et les nouveaux médias non seulement remplacent, mais transforment aussi ceux qui les ont précédés. Mais ce changement ne suppose pas, comme le prophète de la fin de la galaxie Gutenberg l'avait prédit, une esthétisation du médium qui a perdu son influence sociale. Loin de l'approche de l'écrivain français Michel Butor, selon lequel le seul avenir du livre est celui des ouvrages de bibliophilie et du livre artisanal de luxe, les livres photos contemporains ne répondent pas à un modèle hérité du livre de peintre²⁴ du début du xxe siècle, mais sont débiteurs du livre d'artiste, selon la distinction que Johanna Drucker a faite dans le fondamental *The Century of Artists' Books*. Ainsi, alors que le livre d'artiste est une œuvre, le livre de peintre contient une ou plusieurs œuvres, quelles que soient les méthodes de production.

Selon l'auteur : « [...] Un livre d'artiste est un livre créé comme une œuvre d'art originale, plutôt que comme une reproduction d'une œuvre préexistante. Et aussi, [...] c'est un livre qui intègre les moyens formels de sa réalisation et de sa production à ses questions thématiques ou esthétiques. Contrairement au livre d'artiste : « il est rare de trouver un livre de peintre qui interroge la forme conceptuelle

ou matérielle du livre dans le cadre de son intention, de ses intérêts thématiques ou de ses activités de production. C'est peut-être l'un des critères de distinction les plus importants des deux formes, puisque les livres d'artiste sont presque toujours au moins conscients de la structure et de la signification du livre en tant que forme, même lorsqu'il ne concerne pas entièrement cette forme ou ses conventions, alors que la distinction standard entre image et texte, généralement sur des pages opposées, est maintenue dans la plupart des livres de peintre ».

Cette exploration critique de « la forme conceptuelle ou matérielle du livre comme faisant partie de son intention » n'est pas toujours présente dans les livres photos contemporains, bien que les spécificités du support imprimé soient très largement prises en compte, comme on le verra plus loin, dans la création d'œuvres qui transgressent les formes standardisées caractéristiques des autres genres classiques tels que le catalogue ou le beau livre. Comme le souligne Gerry Badger : « De plus en plus, les créateurs de livres photos tentent d'aller au-delà de l'emballage physique restrictif du livre conventionnel, bien que la plupart se contentent encore de jouer avec les formes narratives ». Cela rapproche les livres photos de ce que Kostelanetz, entre autres, a appelé *non-livre* ou *anti-livre*, dans lequel les artistes au lieu de succomber aux conventions établies du médium imaginent de nouvelles possibilités pour le livre. Quoi qu'il en soit, si l'on suit N. Katherine Hayles, c'est le lecteur, en fin de compte, qui a la capacité d'activer ce questionnement du support imprimé, qui ne doit pas nécessairement être présent dans la genèse de l'œuvre, ce qui pourrait transformer tout livre photographique en livre photo.

Comme dans le cas des livres d'artiste, dans les livres photos, le photographe occupe le rôle d'auteur

non seulement des images —que, en fait, elles ne doivent pas nécessairement avoir été prises par lui— mais aussi, et fondamentalement, de la publication. Il (ou elle) est responsable de la conception, de la production et souvent de la distribution de son travail. Cela a été possible, dans une large mesure, grâce au développement de la culture numérique. Selon Parr et Badger, « la nouvelle technologie permet aux photographes de visualiser leurs livres photos beaucoup plus facilement et de concevoir, mettre en page et même imprimer leurs propres livres ». Les possibilités offertes par les médias électroniques favorisent la vulgarisation de pratiques telles que l'autoédition, jusqu'à il y a une dizaine d'années dans le domaine de l'édition de livres photographiques. Ceci, associé à une volonté claire de revenir à l'objet physique motivé par l'omniprésence et l'immatérialité des images numériques, signifie que plus d'un siècle et demi après l'invention de la photographie —y a proclamé sa prétendue mort— la prédiction d'un de ses inventeurs, William Henry Fox Talbot, que « chaque homme [soit] son propre imprimante et éditeur » est remplie.

1.1. Objetivos

Se han planteado los siguientes objetivos para el desarrollo de la investigación:

1. Revisar la bibliografía específica sobre los libros de fotografía, que se completará gracias a una estancia de investigación en la Université Rennes 2, donde además de consultar libros de artista, se tendrá acceso a *Sans Niveau ni Mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, una publica-

ción periódica que acompaña a las exposiciones que se celebran en el Cabinet du livre d'artiste y en la que se incluyen textos críticos de gran interés firmados por autoridades en la materia como Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, Marie Boivent y Aurélie Noury. También se consultarán los libros de la Collection Grise publicados por la editorial Incertain Sens, que suponen una de las fuentes bibliográficas más ricas para la investigación sobre libros de artista.

2. Importar y adaptar categorías propuestas por investigadores de campos tan diversos como la antropología, los estudios visuales, los estudios literarios y la historia del arte, que suplan las carencias teóricas de las que adolecen los estudios específicos sobre fotolibros y permitan armar un aparato crítico que sirva de base para la tesis. Así, se trabajará a partir de conceptos como los de *tecnotext*,²⁵ *self-differing medium*,²⁶ *anti-book*,²⁷ *bookwork*²⁸ y *artist's book*.
3. Trazar un recorrido etimológico del término fotolibro que ayude a contextualizar la reciente popularización del neologismo. A partir de las diferentes aportaciones recogidas se establecerá una definición restrictiva de lo que se entenderá en esta tesis por fotolibro, sin voluntad de crear una categoría universal y con la única intención de otorgarle a un trabajo de estas características el rigor que requiere.
4. Consultar los ejemplares de las colecciones de fotolibros de las bibliotecas del MNCARS y de la facultad de Bellas Artes de la UCM y realizar una base de datos con información relativa a sus características materiales y formales, a su contenido y a las condiciones de su publicación que facilite a la investigadora una visión global de conjunto. Se enriquecerá la base de datos con

ejemplares de la colección personal de la doctoranda que no se encuentren en las instituciones mencionadas. Esta información se ordenará en una ficha de trabajo en Excel en la que se volcarán los datos en la fase del visionado.

5. Hacer una selección de libros que sirvan para ejemplificar los cambios que han sufrido estas publicaciones en las últimas décadas y para analizar las causas y las consecuencias de estas mutaciones, de diversa naturaleza y que afectan tanto al contenido como a la forma. Estos libros se analizarán en profundidad atendiendo a los diferentes aspectos que serán tratados en la tesis como la relación imagen-texto, la narrativa, el diseño y la condición objetual y multisensorial de estas publicaciones en papel. Las transformaciones van más allá y afectan a los modos de producción y de distribución, por lo que se estudiarán también una serie de libros que den cuenta de lo que han supuesto prácticas como la autoedición y la autofinanciación a través de plataformas de micromecenazgo.
6. Reproducir fotográficamente los fotolibros seleccionados para complementar la base de datos con referencias visuales de cada ejemplar. Las imágenes resultantes se incluirán en la tesis acompañando al texto.
7. Realizar entrevistas en profundidad a autores, editores y diseñadores que sirvan como fuente de información primaria sobre aspectos relativos a la concepción, producción y distribución de estas obras.

1.2. Estado de la cuestión

La diversidad de géneros y prácticas de la fotografía, unidas a su complejidad ontológica — manifestada ya en los vacilantes y en ocasiones contradictorios escritos de los protofotógrafos²⁹ — han dificultado el estudio de un medio que se ha entendido al mismo tiempo como comunicativo, social o artístico, que se ha abordado desde distintas disciplinas y que ha suscitado diferentes interpretaciones.³⁰ La fotografía ocupa así una posición intermedia entre «los cajones de los archivos, las páginas de libros y revistas [y] las paredes de los museos»,³¹ entre el documento y la obra de arte. A su vez, el fotolibro se encuentra situado en una ubicación liminar, en la intersección entre la biblioteca y el museo. Este emplazamiento fronterizo por partida doble ha hecho que el libro de fotografía, como el libro de artista, haya quedado relegado a los márgenes de la historización como consecuencia de los modos de hacer tradicionales de la historia del arte.³²

Las primeras historias de la fotografía estaban dedicadas a mostrar la evolución del medio hacia la perfección técnica.³³ En España, este es el modelo que, con variaciones, siguen dos libros publicados en 1981: *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900* de Lee Fontanella e *Historia de la fotografía* de Marie-Loup Sougez, del que posteriormente han aparecido numerosas reediciones revisadas y aumentadas. Estas historias se ocupan de manera prioritaria del siglo XIX, del momento de la invención de la fotografía y de los diferentes procedimientos técnicos que se fueron sucediendo hasta el predominio del gelatinobromuro en el siglo XX. Otro modelo es el de Publio

López Mondéjar, que pone el acento en la fotografía entendida como documento, sin llegar a problematizar en ningún momento, como señala María Rosón, el estatuto documental.³⁴ Y un último modelo basado en la consecución de hitos estéticos y que coincide con una de las principales reivindicaciones de la fotografía desde prácticamente sus orígenes, la artisticidad del medio. El modelo formalista, heredado de la historia del arte, privilegia la fotografía artística al tiempo que margina otro tipo de propuestas fotográficas que no caben dentro del discurso estético. El exponente más influyente de este tipo de obras es la *Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall, publicada inicialmente como catálogo de una exposición para el Museum of Modern Art en 1937 y traducida al español, con una introducción de Joan Fontcuberta, en 1983, lo que pone en evidencia el desfase en nuestro país con respecto a la historiografía anglosajona. En estos trabajos son elementos fundamentales, además del criterio estético, la autoría y la unicidad de la obra. Desde un punto de vista estético, la fotografía impresa queda relegada a la categoría de reproducción frente al copiado sobre materiales fotosensibles, considerado como original pese a lo problemático que resulta emplear este término para hacer referencia a un medio que tiene en su capacidad mecánica de reproducción una de sus características más significativas.³⁵

La distinción entre original y copia, en detrimento de la última, se mantiene incluso en el primer estudio académico dedicado específicamente a la fotografía impresa, las actas de las III Jornadas de estudio. La fotografía publicada: Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España, que tuvieron lugar en 1997 en el marco de la actividad de estudio que la Comunidad de Madrid inició en

octubre de 1993 para analizar la fotografía de creación contemporánea en España. En la introducción, Rafael Doctor Roncero se lamenta de que apenas existan libros de autor «a no ser que hayan sido catálogos de alguna exposición» pero al mismo tiempo señala: «[...] entenderíamos como fotografía publicada aquella que se aparte de la unicidad. Casi toda fotografía es en potencia publicada, difundida, sin que esta expansión debilite excesivamente la obra original de la que parte».³⁶ Aunque no sea muy notable, se asume un debilitamiento, una pérdida, entre lo que se considera el original y la copia. Más adelante en el texto, Doctor Roncero apunta que «la esencia de la fotografía es la multiplicidad» y sigue «[...] de la fotomecánica o digitalización se obtiene una imagen que en muchas ocasiones difiere muy poco de lo que se entiende como original [...] en fotografía el original es la copia directa del negativo que firma el autor o que el autor autoriza. Si pasa por el proceso fotomecánico del tramado, aunque éste parta del negativo o placa inicial, no se considera original».³⁷ Esta diferencia, aunque incómoda³⁸ e irónica (muestra de esto último es el oxímoron «copia original») entre «fotografía de sales de plata» y «fotografía de tinta»³⁹ —que desaparece en el contexto digital—, constituye uno de los motivos por los cuales la fotografía impresa ha permanecido en los márgenes del relato historiográfico del medio.⁴⁰

No obstante, en los últimos años, en un contexto de renovación historiográfica, se ha empezado a prestar especial atención a un medio específico que nació de la unión entre la fotografía y página impresa: el fotolibro. Este interés ha repercutido en la proliferación de un tipo de publicaciones que se caracterizan por recopilar, a modo de inventario, una amplia selección de libros de los que se incluyen una

o varias imágenes acompañadas de un breve texto. Como señala Elizabeth Shannon, la peculiaridad del estilo taxonómico de estas recopilaciones antológicas, la relativa arbitrariedad en la selección de ejemplares y el hecho de que algunos de los editores sean marchantes de arte o coleccionistas refuerza la idea de que puedan ser utilizados como guías para compradores y cuestiona su valor académico.⁴¹ Además, la mayoría de estos libros se publican como complemento de una exposición, motivo por el que se privilegia un sistema de registro detallado de los fotolibros elegidos en lugar de detenerse en teorizaciones de más amplias y profundas.

Este es el esquema que siguen *The Book of 101 Books* (2001) y *The Open Book* (2004), que presentan de manera cronológica una selección de libros de fotografía hecha por el gallerista y bibliófilo Andrew Roth; los tres volúmenes de la historia del fotolibro de Gerry Badger y Martin Parr, *The Photobook: A History* (3 vols. 2004-2014), que optan por agrupar temáticamente los ejemplares seleccionados; los libros que se han hecho a partir de la colección de Manfred Heiting, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009* (2011), *Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945* (2 vols. 2012-2015), *The Soviet Photobook: 1920-1941* (2015), *The Japanese Photobook 1912-1990* (2017) y *Czech and Slovak Photo Publications 1918-1989* (2018); los libros publicados por Aperture *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (2009), *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards* (2012) y *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present* (2016); el catálogo *Une bibliothèque*, «una publicación que invita a los amantes de los libros a descubrir la excepcional colección de libros de fotografía de la Maison Européenne de la Photographie»,⁴² institu-

ción que cuenta con la biblioteca especializada en libros de fotografía más grande de Europa; y *Magnum Photobooks*, un catálogo razonado de los fotolibros publicados por los fotógrafos de esta agencia desde su fundación en 1947 hasta la actualidad.

A estas antologías tenemos que añadir *El fotolibro latinoamericano* (2011), en el que Horacio Fernández reivindica la calidad de los libros de fotografía publicados en Latinoamérica, infrarrepresentados en la trilogía de Badger y Parr. Este trabajo se ha ampliado con la publicación en 2018 de *Una revisión al fotolibro chileno*. También hay que incluir aquí *Swiss Photobooks from 1927 to the Present* (2011), una antología de setenta fotolibros suizos que en este caso van acompañados de cinco ensayos de mayor extensión que contextualizan los ejemplares seleccionados. Siguiendo esta línea, en *Fotos & libros. España 1905-1977* (2014), dirigido nuevamente por Horacio Fernández, se hace un repaso cronológico por la historia de los libros de fotografía en España que termina en la época de la Transición. Por último, en 2019, FOMU Fotomuseum ha publicado la más reciente de estas compilaciones, *Photobook Belge*, en la que se recoge una selección de doscientos cincuenta fotolibros que dan cuenta de la evolución de la edición de fotografía en Bélgica.

Hay que sumar, a las antologías por países, las recopilaciones de fotolibros sobre ciudades como *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts* (2008), *Köln und seine Fotobücher. Fotografie in Köln, aus Köln, für Köln* (2010), *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute* (2011) y *Nueva York en fotolibros* (2016). Además, también han aparecido publicaciones temáticas como *Books of nudes*, una antología de libros de fotografía de desnudos a cargo de Alessandro Bertolotti o *Surveillance Index*, que

recoge una lista de fotolibros que abordan el tema de la vigilancia. Por último, desde la plataforma 10 x 10 Photobooks, una organización sin fines de lucro dedicada a difundir la cultura del fotolibro, se han publicado *10 x 10 American Photobooks* (2013), en el que se incluye una selección de libros de fotografía americanos hecha por artistas, editores, escritores, comisarios y bibliófilos; *10 x 10 Japanese Photobooks* (2014), un volumen sobre libros de fotografía japoneses en el que veinte especialistas destacan diez títulos cada uno; *CLAP 10 x 10 Contemporary Latin American Photobooks* (2017), una recopilación de libros de fotografía de autores latinoamericanos actuales, y *How We See: Photobooks by Women* (2018), una antología de fotolibros de mujeres.

Al margen de esta bibliografía —la más numerosa— es posible encontrar aportaciones individuales a la historia y la teoría del fotolibro que lejos de crear un corpus sólido forman una constelación inconexa. Dentro de estos estudios, cabe destacar el libro pionero *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875* de Carol Armstrong publicado en 1998. En él la autora analiza la relación entre la fotografía, el texto y la página impresa a través de una serie de libros ilustrados con fotografías de Anna Atkins, William Henry Fox Talbot y Julia Margaret Cameron entre otros. Un año más tarde, en 1999, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizaba una exposición titulada *Fotografía pública. Photography in Print 1919-1939* comisariada por Horacio Fernández, en cuyo catálogo se estudia la fotografía de entreguerras otorgando gran importancia al papel que tuvieron los medios de comunicación de masas en su distribución, al tiempo que ponía en entredicho el carácter minoritario del arte y de su público.

El interés que despiertan los fotolibros ha hecho que en la última década se hayan dedicado trabajos al estudio de la fotografía impresa como *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* en el que se incluyen doce ensayos que, como su propio título indica, abarcan un amplio marco cronológico, geográfico y temático —desde un estudio del álbum *Sun Pictures in Scotland* de William Henry Fox Talbot de 1845, hasta un texto sobre el libro autobiográfico *Istanbul: Memories and the City* del novelista turco Orhan Pamuk publicado en 2003—. También han ido apareciendo en revistas científicas artículos dedicados al estudio de los libros de fotografía como «Le livre de photographe» de Philippe Arbaizer. En este trabajo, uno de los primeros textos en francés sobre el tema, se ofrece una visión sobre qué es un libro de fotografía a partir del análisis de los diferentes elementos estructurales de los que se compone, desde el título a la cubierta, pasando por los pies de foto.

Los fotolibros españoles han sido objeto de un estudio llevado a cabo por el comisario Moritz Neumüller titulado «The Spanish Photobook», en el que tras un breve estado de la cuestión, se describen una serie de libros de fotografía que contribuyeron a crear una determinada imagen de España. Al final del artículo, se menciona brevemente la situación de la edición de fotolibros en la actualidad, cuestión que será ampliada en el libro de Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*, donde se dedica un apartado a la «fiebre del fotolibro» en el que se menciona a los principales agentes implicados en la edición de fotolibros en España desde los años noventa hasta la actualidad. Neumüller es además editor del libro *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, en el que se incluyen un texto titulado «The Revised History of the Photo-

book», que recoge una conversación del editor con Martin Parr y Gerry Badger en la que plantean una reflexión retrospectiva sobre lo que ha supuesto la recuperación de la historia del fotolibro, y un estudio de caso del proyecto de la Kursala llevado a cabo desde la Universidad de Cádiz, «Case Study: Cuadernos de la Kursala».

Como complemento a las antologías de fotolibros y a los trabajos académicos, han aparecido guías destinadas a los fotógrafos que quieran publicar sus proyectos en forma de libro. Es posible destacar, dentro de estos manuales, el pionero *Publishing Photography: A Practical Guide* de Dewi Lewis y Alan Ward, con información práctica sobre todas las fases del proceso de edición de un libro de fotografía. También los más recientes *Publish Your Photography Book*, de Darius Himes y Mary Virginia Swanson y *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, escrito por Jörg M. Colberg, fundador y editor del blog sobre fotografía *Conscientious*, adaptados a los cambios que se han producido en la industria editorial en los últimos años.

La reivindicación del fotolibro como medio artístico con valor propio y su reconocimiento dentro de la historia y el presente de la fotografía culmina con la creación en 2011 de *The PhotoBook Review*, una revista de periodicidad semestral publicada por Aperture y «centrada en los mejores libros de fotografía que se están publicando, del *coffee table book* al libro de artista hecho a mano»,⁴³ en la que se combinan reseñas de fotolibros con entrevistas y artículos dedicados a diferentes aspectos de la producción y difusión de estas obras.

1.3. Metodología

Los análisis semióticos y postestructuralistas en los que se estudia la imagen como texto, como superficie signifiante, y sin atender a su contexto material, no favorecieron el desarrollo de literatura científica en torno a la fotografía publicada que tuviera en cuenta sus peculiaridades. Como señala Carmen Bernárdez Sanchís, «la Historia del Arte a menudo desatiende o ignora el factor de materialidad de la obra, prefiriendo estudiarla casi sin tener en cuenta su presencia física y considerando suficientemente válido un análisis que, en realidad, no va más allá de su superficie, en tanto imagen, y apenas mencionando los elementos que han hecho posible su realización».⁴⁴ En el caso de la fotografía, la transparencia del medio es tal que, como afirma Geoffrey Batchen, «in order to see what the photograph is “of” we must first suppress our consciousness of what the photograph “is” in material terms».⁴⁵

La transparencia,⁴⁶ en el libro de fotografía, es doble. Ha sido una constante en los estudios literarios la desatención a las formas materiales del texto, que se dan por supuestas: «Diga la palabra “novela”, por ejemplo, y sus oyentes probablemente imaginarán un libro impreso, aunque las novelas también existen serializadas en publicaciones del siglo XIX, publicadas en formatos multivolumen y cargadas y reimaginadas por los diseñadores de Kindles, Nooks y iPads».⁴⁷ Las especificidades del medio impreso se asumían como rasgos naturalizados. Así, en palabras de Nicholas Thoburn: «Puede haber sido la propia ubicuidad de los medios impresos la que mantuvo su forma material alejada de la atención crítica, como si esto tuviera el efecto

normativo de hacer que las convenciones *particulares* de lo impreso parecieran ser características *universales* de la expresión textual, y poco destacables como tales».⁴⁸ Pero la página impresa no solo funcionó como soporte supuestamente neutro y no significativo para las obras literarias. Si seguimos a Jaime Munárriz Ortiz, uno de los factores determinantes en la consideración de la fotografía como imagen inmaterial fue su difusión masiva en los medios impresos, que «ha tenido como consecuencia un desconocimiento de los sistemas fotográficos, una falta de costumbre de contemplar fotografías originales, y la tendencia a contemplar la imagen fotográfica como si fuera una imagen flotante, desmaterializada, que puede sustituir a la experiencia visual directa sin intermediación».⁴⁹

Es a partir de la aparición del texto electrónico y de la imagen digital cuando los investigadores han empezado a analizar cómo afectan las características inherentes al medio en el que se materializa una obra a su significado y a la manera en la que esta es percibida. En las últimas décadas han surgido algunas voces como la de Elisabeth Edwards, en el campo de la fotografía etnográfica, y la de N. Katherine Hayles, en el campo del hipertexto, que reivindican la materialidad, entendida como la «interacción entre las características físicas de una obra y sus estrategias significantes».⁵⁰

En *Writings Machines*, Hayles propone el término *technotext*, «que conecta la tecnología que produce los textos con las construcciones verbales de los textos».⁵¹ El *technotext* emerge «cuando una obra literaria interroga a la tecnología que la produce, moviliza lazos reflexivos entre su mundo imaginativo y el aparato material que encarna esa creación como presencia física». Hayles precisa que «no todas las obras literarias hacen este recorrido» pero

aun así, «incluso para aquellas que no lo hacen, mi afirmación es que la forma física del artefacto literario siempre afecta lo que las palabras (y otros componentes semióticos) significan».⁵² Un concepto que puede vincularse al de *technotext* pero proveniente del mundo de las artes plásticas, y por este motivo más próximo a nuestro objeto de estudio, es el de *self-differing medium*.⁵³ Esta expresión es empleada por Rosalind Krauss para hablar de obras en las que se alteran o transgreden las convenciones y estructuras del medio en el que se materializan.

Además del medio, del soporte físico y del contenido, un tercer factor determinante en la materialidad y en cómo esta afecta al significado de las obras es el receptor (lector/espectador) y sus «interacciones con la obra y las estrategias interpretativas que desarrolla estrategias que incluyen manipulaciones físicas y conceptuales».⁵⁴ Una de las consecuencias que han tenido estas propuestas metodológicas es la consideración de la dimensión emocional y sensual de la fotografía y del libro, entendidos como experiencia y encarnación corporal del autor y del receptor. Ambos se conciben, en sus respectivos campos de estudio, como objetos multisensoriales en los que interviene no solo el sentido de la vista, sino también el del tacto, el oído y el olfato.

En un texto titulado «Thinking photography beyond the visual?»⁵⁵ Elizabeth Edwards comienza describiendo una fotografía tomada por la antropóloga Roslyn Poignant en la que aparece representado Frank Gurrmanamana, un aborígen australiano que a su vez sostiene en su mano una fotografía de la que únicamente se nos muestra el reverso. Esta imagen, pero sobre todo las prácticas performativas que lleva a cabo Frank Gurrmanamana con y a partir de la

fotografía con la que le vemos interactuando —y que incluyen el utilizarla a modo de instrumento musical para, agitándola y golpeándola contra su cuerpo, seguir el ritmo de las canciones que le vienen a la cabeza al contemplar la imagen—, sirven de ejemplo a Edwards para poner de relieve la naturaleza multi e intersensorial de la fotografía.

Por su parte, Sharon Helgason Gallagher hace alusión al mundo de la danza para hablar de la relación que establece el lector con el libro y señala:

Hablo de la danza porque creo que es la experiencia somática distintiva del lector del libro físico la que más se resiste a la traducción al formato digital. [...] En el proceso de lidiar con el medio digital, lo que más echo de menos es [...] la extraordinaria sinfonía de movimientos que es un gran libro de arte, un fotolibro o, por supuesto, un libro de artista. Por somático, no me refiero sólo al movimiento de los brazos, las manos, la cabeza, el cuello, los hombros y los ojos al hojear un libro. Ni siquiera a la belleza de la escala o a la proporción de la página del libro con el rostro y la mano del ser humano. Lo que entiendo por experiencia somática es algo mucho más poderoso: me refiero a la impresionante y verdaderamente distintiva coreografía de movimientos en mi cerebro, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, de procesamiento espacial a temporal, de visual a verbal y de regreso; las simetrías temporales de los pasos de baile que mi cerebro realiza a medida que avanza a través del libro.⁵⁶

Además de esta cuestión ergonómica del libro, un objeto físico diseñado para «proveer al lector de

una auto-experiencia estructurada del bilateralismo de su cerebro»,⁵⁷ en un texto que lleva por título «Double Spread»,⁵⁸ Lucy R. Lippard hace referencia al vínculo afectivo entre el lector y el libro. La autora se pregunta cuánta gente se acurruca con sus ordenadores portátiles, para indicar que esta práctica, habitual cuando se trata de libros impresos, se pierde con los medios electrónicos. No obstante, si bien la relación que se establece con unos y otros es diferente, los usuarios también crean lazos emocionales y sensoriales con aparatos como los ordenadores portátiles y los móviles. Como señala Edwards para defender la vigencia de su propuesta metodológica aplicada no solo al análisis de la fotografía analógica como objeto sino también la imagen digital:

Los entornos y las tecnologías digitales han tenido, por supuesto, un impacto radical en muchas de las cuestiones de las que hablo. Sin embargo, el argumento no es solo histórico. Si bien los medios para crear y acceder a las imágenes pueden haber pasado de ser analógicos a digitales, y las formas de almacenamiento han pasado de las cajas de zapatos a los CD, sigue existiendo el deseo cultural por el objeto material, encargado de cumplir una función social específica. Además, la imagen en la pantalla del ordenador sigue exigiendo niveles de compromiso sensorial y corporal: el ligero parpadeo de la pantalla, el toque del teclado, el movimiento físico del ratón y las redes sociales de intercambio de imágenes [...] Si bien son diferentes en sus manifestaciones, en última instancia también son del mismo orden.⁵⁹

Las personas, especialmente las más jóvenes, se acurrucan con sus teléfonos y sus *tablets*, que funcionan casi como una extensión de sus cuerpos. Pese a ello, lo cierto es que es difícil encontrar ejemplos de apego tan fuertes como el que se describe en uno de los sueños recogidos por Charlotte Beradt en su libro *Das Dritte Reich des Traums*. En él, una mujer es capaz de arriesgar su integridad física con tal de conservar un libro de su infancia al que se siente muy unida y al que quiere salvar a toda costa de la quema llevada a cabo por los nazis:

Sé que todos los libros son confiscados y quemados. Pero no quiero separarme de mi *Don Carlos*, mi viejo volumen pintarrajeado, leído y releído desde la escuela, lo escondo bajo la cama de nuestra criada. Pero las SA que vienen a confiscar van directamente a la habitación de la criada con sus pasos sonoros [...], sacan mi libro de debajo de la cama y lo tiran en el camión que sale para quemarlo en la hoguera.⁶⁰

En el caso de los libros electrónicos prima la funcionalidad. Un Kindle apenas pesa, y ocupa muy poco espacio. En él pueden cargarse múltiples novelas, ensayos y textos de cualquier naturaleza. Es un objeto que cumple una función eminentemente práctica, pero no parece un artefacto por el que nadie esté dispuesto a jugarse la vida. El hecho de que en un único aparato puedas tener toda una biblioteca, hace que se establezca una relación menos personal con cada una de las obras que contiene, que además no pueden manipularse. Los textos electrónicos no tienen páginas que el lector pueda arrancar o sobre las que pueda hacer anota-

ciones. Estos gestos manuales exigen una implicación corporal mayor de la que demandan los libros electrónicos, con los que inevitablemente se establece más distancia. De la misma manera, resulta más violento romper una fotografía impresa que eliminar una imagen digital. Estas diferencias ponen de manifiesto una vez más la importancia del medio en el que se materializa una determinada obra. Como señala Vandendorpe: «Lejos de ser indiferente, el soporte modifica la relación que el lector podrá establecer con el texto»⁶¹ y, añadimos, con la imagen.

Las fotografías artísticas colgadas en las paredes de un museo o de una galería están pensadas para ser vistas a una distancia de seguridad. Las valiosas copias solo pueden ser manipuladas —con unos guantes diseñados ex profeso para ello— por el personal especializado de estas instituciones. Por el contrario, los fotolibros, como las fotografías de familia que aún se guardan en cajas de zapatos o se ordenan en álbumes, «exigen que añadamos la intimidad física del tacto a la percepción más distanciada de la mirada».⁶²

Al final del documental *How to Make a Book with Steidl* dirigido por Gereon Wetzel y Jörg Adolf sobre el trabajo del famoso editor alemán, aparece él en la exposición que el Musée de l'Elysée le dedicó en 2010, mostrando a los visitantes cómo afectan las distintas técnicas de impresión y los diferentes materiales empleados a los libros de fotografía e invitándolos a disfrutar de la experiencia multisensorial que ofrecen:

Este es un conocimiento perdido. El libro debería oler bien. En la industria de impresión de hoy en día imprimen todo el proceso de cuatricromía y sobre el resultado se aplica un

barniz de dispersión y la dispersión, que es la que cubre todo el papel y toda la tinta, mata el olor, cosa que yo no hago. Sigo trabajando con barniz a base de aceite, por lo que cada papel y la tinta que hay encima de él tienen un cierto olor. El peso del libro, la sensación del papel, mirarlo con los ojos, escuchar el sonido de una página cayendo sobre la otra y el olor, todo esto forma parte de la composición de un libro. Es lo que hace que los libros sean únicos en el mundo digital.⁶³

Este giro hacia la materialidad en el estudio del medio fotográfico ha tenido repercusiones prácticas en ámbitos como el de la digitalización y el de la museografía. Lejos de ser un trabajo banal, el acto de digitalizar un objeto fotográfico de la manera más fiel posible —migración que siempre conlleva una pérdida con respecto al original— resulta fundamental para su comprensión. Lo apropiado es reproducir la fotografía incluyendo toda la información de su soporte y si es necesario hacer varias tomas, de manera que el espectador pueda restituir mentalmente el objeto físico. De igual modo, reproducir el reverso, aun cuando éste no contenga información, es importante porque la falta de información también es indicativa de una actitud con respecto al objeto fotográfico.⁶⁴

Por su parte, en las exposiciones han empezado a tenerse más en cuenta los diferentes soportes en los que la imagen fotográfica se ha materializado a lo largo de su historia, incluidas las publicaciones. Además de incorporarse de manera sistemática libros y revistas en las exposiciones de fotografía, se han multiplicado las muestras dedicadas específicamente a la fotografía impresa desde la pionera Fotografía pública/Photography in Print, 1919-1939,



(2) Fotogramas del documental *How to Make a Book with Steidl* dirigido por Jörg Adolph y Gereon Wetzel. Alemania: if... Productions / ZDF/3sat / FFF Bayern, 2010.

(MNCARS, 1999) a las más recientes *The Open Book: A History of the Photographic Book From 1878 to the Present* (International Center of Photography, 2005); *Impressions en continu*. Steidl, l'art du livre (Musée de l'Elysée, 2009-2010); Bernd & Hilla Becher-*Imprimées 1984-2010* (Musée de l'Elysée, 2010-2011); *Contemporary Japanese Photobooks* (The Photographers' Gallery, 2012); *The Latin American Photobook* (Aperture Gallery, 2012-2013); *Libros que son fotos, fotos que son libros* (Biblioteca y Centro de Documentación del MNCARS, 2013-2014); *Fotolibros: aquí y ahora* (Fundación Foto Colectania, 2014); *Fotos & libros. España 1905-1977* (MNCARS, 2014-2015); *Photobooks. Elysée* (Musée de l'Elysée, 2015); *The Chinese Photobook* (The Photographers Gallery, 2015); *Fenómeno Fotolibro* (CCCB, 2017). Entre la pionera *The Open Book* y la más reciente *Fenómeno Fotolibro*, se han producido cambios museográficos relevantes en los que merece la pena detenerse.

En la librería *online* de Photo-Eye, acompañando al libro de Andrew Roth del mismo título, aparece una reseña de la exposición celebrada en el International Center of Photography en la que se indica: «entrar en el espacio de exhibición del ICP para ver la exposición *The Open Book* era el sueño de un bibliófilo. En las paredes al nivel del pecho había una vitrina de plexiglás que contenía algunos de los mejores ejemplos de libros de fotografía de la historia del medio». ⁶⁵ Pero ese sueño no era del todo perfecto: «la única desventaja era que la maldita vitrina de plexiglás estaba cerrada. Al ver un buen libro, ¿quién no quiere tomarlo y sostenerlo? La forma libro —como objeto íntimo que se debe sostener— está tan profundamente arraigada en nuestra consciencia colectiva que encerrarlos,

especialmente cuando al mismo tiempo se nos pide que aprendamos acerca de ellos y los apreciamos, parece particularmente tortuoso». ⁶⁶ Así, al exhibir los fotolibros encerrados en vitrinas, a los visitantes solo se les permitía ver una doble página, la seleccionada por el comisario, o bien la cubierta del ejemplar si se había decidido mostrarlo cerrado.

La vitrina, cuya *raison d'être* es la preservación de los libros, anula no solo su función, sino también su esencia y su historia, de tal modo que su posible vida queda suspendida en el tiempo. Como señalan Leszek Brogowski y Aurélie Noury: «si no pueden ser manipulados para ser leídos, no son libros más que por metonimia: lo son por su forma, pero no en tanto que objetos de uso». ⁶⁷ Los fotolibros, tras el cristal, no se deteriorarán, pero tampoco pertenecerán a nadie, no se compartirán ni serán consultados y, en definitiva, no se disfrutarán. Tomando prestadas una vez más las palabras de Brogowski: «un libro que no puedes hojear no es un libro. Cuando el libro de artista se exhibe bajo una vitrina como un objeto de colección, y como tal precioso e intangible, entonces no importa si está abierto o cerrado, porque, inmovilizado bajo el cristal, deja de ser libro y se convierte en su cadáver: un cuerpo sin alma». ⁶⁸ Esa pérdida, inherente a toda labor de conservación museística, es expresada por Christian Boltanski en estos términos:

Cuando hice los Inventarios, y en las piezas tituladas *Réserves* o *Vitrines de référence*, recordaba los museos etnográficos e históricos que visité de niño. Evitar el olvido, detener la desaparición de cosas y seres me pareció un noble objetivo, pero rápidamente me di cuenta de que esta ambición estaba destinada a fracasar, porque tan pronto como intenta-

mos preservar algo, lo fijamos. Solo podemos preservar las cosas si detenemos el curso de la vida. Si pongo mis gafas en una vitrina, nunca se romperán, pero ¿seguirán siendo consideradas unas gafas? Este objeto me ayuda a ver mejor; es útil para mí. Una vez que las gafas forman parte de la colección de un museo, se olvidan de su función, pasan a ser una imagen de las gafas. En una vitrina, mis gafas habrán perdido su razón de ser, pero también habrán perdido su identidad, su historia.⁶⁹

El problema de cómo exponer un libro sin dañarlo, pero permitiendo a los espectadores una comprensión profunda del mismo en su dimensión espacio temporal, ha empezado a solventarse en exposiciones como *Contemporary Japanese Photobooks*. En la muestra, los fotolibros, colocados en una repisa, estaban puestos a disposición del público, que podía sentarse a hojearlos en un espacio reservado para tal fin. Las paredes estaban desnudas, excepto por un rótulo con el título de la exposición, un texto curatorial y las palabras *Welcome* y *Do Not Touch*. La decisión de exponer los libros de manera que fueran accesibles al público fue muy meditada y no respondió únicamente al hecho de que los fotolibros de la muestra fuesen contemporáneos —alguno de ellos era de edición limitada y difícil de encontrar en el mercado—.

En cualquier caso, la cuestión se complica cuando se incluyen en las exposiciones libros antiguos y/o valiosos desde un punto de vista económico. Este fue el caso de *The Latin American Photobook*, en la que su comisario, Horacio Fernández, adoptó diferentes medidas que ayudasen a la aprehensión y comprensión de los fotolibros seleccionados: desde incluir vídeos en los que unas

manos pasan las páginas de los libros, permitiendo a los espectadores ver el contenido sin necesidad de manipular ejemplares que por motivos de conservación debían presentarse encerrados en vitrinas, hasta forrar las paredes con reproducciones de las dobles páginas de algunos de los libros, pasando por el uso de facsímiles.⁷⁰

Exposiciones más recientes como *Fenómeno Fotolibro* combinan estas medidas, utilizando vitrinas de manera excepcional para libros especiales, poniendo la mayor parte de los fotolibros a disposición del público para que pueda consultarlos y manipularlos con detenimiento, e incluyendo recursos adicionales como vídeos y reproducciones. Todo ello hace posible una restitución, lo más fiel posible de la tridimensionalidad del libro y facilita que su narrativa pueda ser entendida, aunque en ningún caso sustituye a la experiencia real de lectura para la que fueron concebidos los fotolibros.

En el curso de la investigación se han considerado los fotolibros dentro de esa dicotomía, como soportes para la lectura de imágenes y al mismo tiempo como objetos sensoriales y multisensoriales. Los fotolibros se leen, pero esta lectura implica establecer una conexión física y afectiva con un objeto material que condiciona, en ocasiones tanto como las propias imágenes, nuestra experiencia. Por este motivo, todos los libros aquí mencionados se han visto, tocado, oído y escuchado. Es preciso en este punto especificar que mientras la mayor parte de los fotolibros se han consultado en las bibliotecas del MNCARS y de la facultad de Bellas Artes de la UCM, con otros la relación ha sido más cercana. Frente al espacio neutro de la biblioteca, compartido con el resto de los usuarios, que impone el silencio y promueve la concentración, se encuentra la intimidad de la habitación propia, en la que he leído, de

manera más relajada y no siempre de principio a fin, los libros que he ido adquiriendo durante estos años y los que ya tenía. Mantengo con ellos una relación dilatada en el tiempo, inevitablemente más personal que la que establezco con los ejemplares de la biblioteca.

Con ello quiero dejar constancia de que se ha atendido a aspectos que tienen que ver con la recepción de estas obras, desde la experiencia personal. Esto me ha permitido transmitir una idea lo más compleja posible de la vida de estos artefactos, que en absoluto se agota en su creación por parte de los autores. Se ha optado así, no por una historia unitaria y totalizadora del objeto de estudio sino por una narración discontinua a partir de una selección subjetiva de ejemplares con los que se espera arrojar luz sobre este fenómeno artístico.

2. Hacia una definición

El empleo de la expresión fotolibro en esta tesis para hacer referencia a unas determinadas publicaciones artísticas con unas características específicas –que se detallarán más adelante– no es gratuito y se ha considerado necesario comenzar justificando esta elección y estableciendo una definición lo más precisa posible de un término que, si bien comienza a popularizarse, no es aceptado de manera unánime.⁷¹

A pesar de compartir muchas de las reticencias de académicos y artistas con respecto a un neologismo que, traducido literalmente del inglés *photo-book* –y éste a su vez derivado del alemán *Fotobücher*– resulta artificioso y vago, se ha decidido su utilización ante la inexistencia de un término que se ajuste mejor al objeto de estudio de la presente investigación. Asimismo, el afianzamiento progresivo de la palabra fotolibro ha hecho que se desestime la creación ex profeso de una nueva expresión, debido a la dificultad de desplazar a la ya establecida, como demostró el debate terminológico protagonizado por Ulises Carrión y Clive Phillpot a principios de la década de los ochenta que, insatisfechos con la expresión libro de artista (en inglés *artists' book*) propusieron el uso de los términos alternativos *bookwork* y *artists' bookwork* respectivamente, sin que ninguno de ellos llegara finalmente a imponerse.⁷²

De manera similar a lo que sucede con libro de artista, la construcción de la palabra fotolibro, resultado de la unión de los términos fotografía y libro, puede llevar a la asunción equivocada de que

cualquier libro de/con fotografía(s) es, de hecho, un fotolibro. A esta indefinición contribuye el uso indiscriminado que se hace del término, aplicado a publicaciones de diversa naturaleza, desde libros ilustrados hasta folletos propagandísticos. Esto da lugar, como ha señalado acertadamente Elizabeth Shannon,⁷³ a una homogeneización engañosa de libros concebidos con propósitos muy distintos y publicados en contextos muy diferentes, que únicamente tienen en común una construcción consciente del discurso basada en la secuenciación de una serie de imágenes fotográficas. Retomando las palabras de Anne Moeglin-Delcroix: «No nos dejaremos embaucar por la engañosa simplicidad de una expresión que parece ser su propia definición. No hay formalismo en este cuestionamiento, que propone aclarar los términos solo para precisar la naturaleza de la cosa. La discusión terminológica no es una disputa de propiedad, sino que obedece a la exigencia del nombre propio, es decir, apropiado».⁷⁴

2.1. De la creación a la popularización del término fotolibro

La cuestión de la definición ha ocupado un espacio significativo dentro de la literatura académica y crítica dedicada al estudio de los libros de artista.⁷⁵ La creación de una categoría específica que

se ajustase a un tipo de publicaciones que precisamente nacen con la intención de transgredir los límites de las disciplinas artísticas,⁷⁶ en definitiva, de *remettre en question* del arte, no fue una tarea fácil, como puede deducirse de la cantidad de expresiones que han sido utilizadas —con mayor o menor éxito— desde la década de los setenta hasta hoy para referirse a ellas.

En un artículo publicado en 2003 en el *Art Libraries Journal*, Duncan Chappell recogía veintinueve términos con sus correspondientes definiciones que dan cuenta de la dificultad de clasificar lo inclasificable y de la falta de consenso existente entre los diversos actores implicados en la producción, la difusión, el estudio y la adquisición de estas obras, derivada en parte de esa interdisciplinaridad que atraviesa al libro de artista y de su carácter subversivo. De manera similar, el fotolibro, está abierto a una constante reconfiguración desde las voces respectivas del artista/fotógrafo, el crítico de arte, el historiador, el marchante, el coleccionista... Las definiciones y categorizaciones ofrecidas por estas autoras y autores a menudo están condicionadas por sus respectivas áreas de conocimiento y por el público al que se dirigen. De ahí que, como se verá a continuación, se hayan propuesto diferentes términos aplicados a distintos tipos de libros creados en diversas circunstancias y con propósitos divergentes.

En la cartografía trazada por Chappell se incluye un término que puede considerarse un antecedente de fotolibro: *photobookwork*. Utilizada por Alex Sweetman en 1984 en un texto titulado «Photobookworks: the Critical Realist Tradition», esta palabra es deudora del término, ya mencionado, *bookwork*,⁷⁷ propuesto por Ulises Carrión a mediados de los setenta como respuesta a los problemas

que planteaba la expresión libro de artista.⁷⁸ Carrión considera la palabra *bookwork* más precisa al poner el acento sobre el libro como obra autónoma:

«Prefiero optar por *bookworks*, que libera [a estos libros] de la apropiación de los artistas y subraya al mismo tiempo el libro como forma, como obra autónoma. Por la misma razón, utilizaría el término “libros de artista” para todos los libros hechos por artistas, cualesquiera que sean estos libros, incluyendo catálogos, biografías, etc.».⁷⁹

Al añadir *photo* a la construcción *bookwork* Alex Sweetman reafirma la autonomía del libro entendido como obra por derecho propio y al mismo tiempo crea una subcategoría dentro de esos libros en la que otorga importancia a otro medio, el fotográfico. Esta compartimentación y esta búsqueda de especificidad en un momento de reconceptualización del arte, en el que precisamente se abandona la idea de que un artista se define por la técnica que utiliza, puede resultar paradójica, pero responde a una necesidad crítica. Un *photobookwork* no es cualquier libro de fotografía, pero tampoco es cualquier *bookwork*, de ahí que se establezca una nueva categoría que puede ser de utilidad desde el punto de vista del investigador.

Un *photobookwork* es, en palabras de Sweetman, «una serie de imágenes, esto es, un grupo o conjunto de imágenes estrechamente unidas, bien editadas y organizadas en una secuencia lineal presentada en forma de libro».⁸⁰ Para él, resulta fundamental la interrelación de dos factores «el poder de la fotografía individual y el efecto de la organización secuencial en forma de libro».⁸¹ Insiste además en la importancia que tiene el contexto en el que se insertan las imágenes, en este caso la página impresa, y cómo la disposición de las fotografías afecta a su significado. Así, señala:

El impacto acumulativo y la elaboración de la página como marco para la visualización de fotografías alteraron finalmente los conceptos de la página y de la fotografía. Una historia de la página (y de la doble página) como dispositivo para mostrar e interpretar imágenes se convierte en la historia de una categoría espacial que abarca desde coincidencias ilógicas hasta relaciones estrictamente determinadas.⁸²

Dentro de esta categoría, el autor incluye los libros de Walker Evans, Lee Friedlander, Robert Frank, William Klein, Nathan Lyons, Larry Clark, etc. al tiempo que excluye intencionadamente publicaciones de otros fotógrafos que no funcionan como obras con un valor *per se*, en las que el dispositivo libro no cumple una función significativa ni esencial, sino simplemente funcional, como soporte pretendidamente neutro de la verdadera obra, constituida por las imágenes fotográficas consideradas individualmente:

El lector puede esperar que cualquier ensayo sobre fotolibros mencione *The Decisive Moment* y *The Europeans* de Cartier-Bresson, así como libros de Irving Penn, Richard Avedon y Edward Steichen —seguramente los fotolibros más buscados del siglo xx—, pero estas elegantes presentaciones de fotografías no llegan a ser *bookworks*. El arte aquí es la imagen única, no la acción expresiva del todo. Y lo mismo ocurre con la mayor parte de los libros de fotografía, las monografías y los catálogos de exposiciones, que no son más que colecciones, porfolios encuadernados.⁸³

A pesar de la importancia otorgada al libro, entendido como un todo del que las fotografías forman parte, se deduce del texto de Sweetman (paradójicamente recogido en una antología sobre libros de artista y no en una publicación dedicada al estudio de la historia de la fotografía), y especialmente de la selección de libros que comenta, que un *photobookwork* no es un libro de artista. Si seguimos la división propuesta por François Chevrier el primero sería un libro hecho por un «fotógrafo puro», mientras en el segundo el autor es un «artista que se vale de la fotografía».⁸⁴ Esta sutil diferencia, que *a priori* puede parecer un juego semántico sin mayor importancia, era notoria en los años ochenta y noventa del siglo xx, momento en el que la brecha entre fotografía hecha por fotógrafos y fotografía hecha por artistas parecía insalvable. Ambos, libro de artista y *photobookwork*, responden a dos maneras distintas de entender la fotografía y el libro.

Los artistas conceptuales de los setenta se interesaron por la fotografía como medio no artístico. En un texto incluido en la edición de Marian Goldman *Artists & Photographs* (1970) que recogía panfletos, folletos, objetos, sobres y libros de diecinueve artistas que utilizaban la fotografía, Lawrence Alloway señala que lo que estas fotografías tienen en común es precisamente que son «*anti-expertise, anti-glamorous*», es decir, que no están hechas de manera profesional y que carecen de atractivo desde un punto de vista estético.⁸⁵ El rechazo manifiesto a la fotografía artística en favor de una imagen fotográfica entendida como documento informativo, se justifica por ese deseo utópico y radical de democratizar el arte, de acercarlo a la vida.

Cuando Ruscha dice: «las fotografías que uso no son “arty” en ningún sentido de la palabra. Creo que la fotografía artística está muerta; su único lugar es en el mundo comercial, con fines técnicos o informativos»,⁸⁶ no se refiere a que no le interese la fotografía, sino a que no le interesa por sí misma, en su vertiente artística.⁸⁷ Ruscha considera la fotografía no artística como una herramienta útil para redefinir el arte. Su intención es clara, apropiarse de dos medios mecánicos, reproducibles, baratos y no artísticos, como son la fotografía y el libro, para criticar el arte elitista y mercantil y, en última instancia, transformarlo. En este sentido, lo que constituye la verdadera obra, a entender del artista, es el libro y no las fotografías que contiene, consideradas individualmente. Retomando las palabras del artista:

No estaba interesado en la fotografía en sí misma como una forma de arte —nunca lo he estado— solo como un dispositivo de registro. Era más la idea de hacer un libro que las fotografías. Las fotografías eran secundarias con respecto al libro —un producto del libro. Eso es lo que realmente me intriga con todo el asunto: el libro como producto final. Y las fotografías son simplemente, como digo, un dispositivo para completar la idea. Así que el arte de la fotografía ni siquiera forma parte de mis libros.⁸⁸

Por el contrario, los fotógrafos documentales son, ante todo, fotógrafos y sí manifiestan una preocupación estética por este medio. El libro es para ellos importante en el sentido de que les permite articular un discurso visual a partir de la secuenciación ordenada de las imágenes, pero no encuentran en él

el potencial transformador y radical que veían los artistas conceptuales. Lincoln Kirstein, en un ensayo incluido en *American Photographs* de Walker Evans afirma lo que sigue:

Físicamente, las imágenes del libro existen como copias separadas. Carecen de la continuidad evidente de la imagen en movimiento, que por su naturaleza física obliga al observador a percibir una serie de imágenes como partes de un todo. Pero estas fotografías, incluso aunque inevitablemente se observen una a una, no son, no obstante, concebidas como imágenes aisladas y captadas por una máquina que se gira indiscriminadamente hacia aquí o hacia allá. Existen en su intención y en su efecto, como una colección de afirmaciones que derivan y dan cuenta de una actitud coherente. Vistas en secuencia, son abrumadoras en la exhaustividad de los detalles, su poesía del contraste y, para los que quieran verlo, en su implicación moral.⁸⁹

Con la emergencia de la modernidad fotográfica en los años treinta, la serie fotográfica va a adquirir gran importancia como recurso expresivo. Las fotografías individuales tienen valor por sí mismas en tanto que son consideradas como reflejos del mundo, como duplicados objetivos de la realidad, pero es la organización seriada de estas imágenes lo que permite al fotógrafo otorgar significación artística al conjunto.⁹⁰ En este contexto, el libro se convierte en un medio privilegiado para trabajar sobre la secuencia fotográfica. En la línea de los experimentos cinematográficos de montaje desarrollados por Kuleschov, Eisenstein y Pudovkin, se observa que la colocación de una fotografía al lado

de otra en el espacio de la doble página condiciona y transforma el sentido individual de ambas imágenes.

Estas investigaciones estéticas, que ya se hacían en los años veinte en la Bauhaus, fueron asimiladas por los fotógrafos documentales, interesados en construir relatos visuales. La serie, no obstante, puede tener una vida al margen de las páginas del libro, y exponerse en las paredes de un museo o una galería, sin que esto suponga necesariamente una contradicción o se esté traicionando el sentido original del proyecto. El libro funciona como una obra de arte en sí mismo, pero el trabajo fotográfico que contiene también tiene valor artístico propio. No es el caso de las fotografías incluidas en los libros de artista, a pesar de que recientemente el propio Ruscha, después de haber proclamado en innumerables entrevistas que las fotografías de sus publicaciones no tenían cabida fuera de las mismas, las haya expuesto y vendido individualmente como obras de arte.⁹¹

El término *photobookwork*, demasiado alambicado para popularizarse, fue sustituido por el más simple pero también más ambiguo *photobook*, que ya había sido empleado por Sweetman para hablar de libros de fotografía de manera genérica y que finalmente se impondría a otras expresiones como la de *photographic book* utilizada por Johanna Drucker para denominar a «los trabajos de fotógrafos que tienen en cuenta el concepto de libro como forma específica»⁹² y por Andrew Roth para hacer referencia a un tipo de libro «que tiene que integrar las cualidades físicas y conceptuales en un objeto bonito».⁹³

El uso de término *photobook* se impuso a partir de la publicación de los dos primeros volúmenes de *The Photobook: A History* (2004-2006) editados por Gerry Badger y Martin Parr. En la introducción del primer volumen, Badger, ofrece la siguiente defini-

ción en la que de nuevo se insiste en la especificidad del medio: «Un fotolibro es un libro —con o sin texto— en el que el mensaje principal se transmite a través de fotografías. Es un libro creado por un fotógrafo o por alguien que edita y secuencia el trabajo de un fotógrafo, o incluso de varios fotógrafos. Tiene un carácter específico, distinto de la copia fotográfica...».⁹⁴

En su historia del fotolibro, Badger y Parr incluyen una amplia y variada selección de fotolibros —los dos primeros volúmenes suman alrededor de cuatrocientas entradas—. Consciente de la necesidad de profundizar en su reflexión acerca de lo que constituye un fotolibro en oposición a otro tipo de publicaciones que contienen trabajos fotográficos como los catálogos, las monografías y los libros ilustrados con fotografías —y que, salvo excepciones, son excluidos en su recopilación—, Badger señala que su estudio se va a centrar en «un tipo específico de fotolibro»⁹⁵ realizado por un autor creador que produce un trabajo «de acuerdo a su visión artística propia»⁹⁶ y que entiende el fotolibro «como una forma importante por sí misma».⁹⁷ Al resaltar el componente artístico de los libros que se recogen en la antología se genera un conflicto y es que algunos de estos ejemplares, especialmente los publicados en el siglo XIX, no surgieron de con esta intención. Por ello Badger se ve obligado a matizar que un autor puede haber creado un fotolibro «sin ser consciente de haberlo hecho».⁹⁸ De esta forma justifica la inclusión de libros como *Facies Dolorosa* del Dr. Hans Killian o *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* de Anna Atkins, que encajarían mejor en la categoría de libros científicos ilustrados con fotografía.

Además de su propia definición, Badger y Parr también recogen en su historia del fotolibro la del

crítico holandés Ralph Prins —reproducida asimismo en la página web dedicada a la colección de fotolibros del centro de documentación y biblioteca del MNCARS— que en *Foto in omslag: het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945* (*Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945*) afirma lo que sigue: «Un fotolibro es una forma de arte autónoma, comparable a una escultura, una obra de teatro o una película. Las fotografías pierden su propio carácter fotográfico como cosas “en sí mismas” y se convierten en partes, trasladadas a tinta impresa, en un acontecimiento dramático llamado libro».⁹⁹

Estas definiciones siguen la línea de las precedentes al resaltar la importancia del libro como forma autónoma y al insistir en la importancia del conjunto por encima de las fotografías como entes individuales, pero el término *photobook* acaba convirtiéndose en una palabra baúl. Badger y Parr incluyen en su trilogía tanto las publicaciones de fotógrafos documentales como Walker Evans, Robert Frank y William Klein que Sweetman enmarcaba dentro del concepto de *photobookwork*, como las de los artistas Sol LeWitt, Richard Long, Hamish Fulton y Christian Boltanski y salvan las diferencias conceptuales de estos libros mediante la creación de subcategorías como *the artist's photobook* o *the 'concerned' photobook*. Ese esfuerzo de definición que apunta hacia un fotolibro de autor(a) entendido como una publicación artística se ve diluido a su vez en capítulos como «Point of Sale: The Company Photobook», en el que se incluyen una serie de libros de fotografía encargados por empresas privadas.

La traducción del término *photobook* a otros idiomas no siempre resulta factible, si se tiene en cuenta la peculiaridad de su construcción morfoló-

gica. En algunos países no angloparlantes se opta por la utilización de la palabra en inglés, mientras en otros como Francia, se emplean expresiones no menos problemáticas como *livre de photographie*, que pone el acento en el creador de las fotografías, entendido como autor del libro —lo que resta importancia a la labor del resto de personas que normalmente participan en la creación de un libro de estas características como diseñadores, editores, impresores, etc.—; *livre de photographie*, que incide en el protagonismo de la imagen fotográfica o *livre de photographies* en plural, que subraya la profusión de fotografías que potencialmente recoge una publicación de este tipo. El equivalente japonés del término, *shashinshū* (写真集), que literalmente significa acumulación, colección de fotografías, es igualmente ambiguo y sirve para designar prácticamente cualquier libro que contenga fotografías impresas.¹⁰⁰

En España, el término fotolibro aparece por primera vez en el catálogo de la exposición *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939* comisariada por Horacio Fernández. En este trabajo pionero sobre la historia de la fotografía impresa, publicado en 1999, se emplea la expresión foto-libro para hacer referencia a la publicación de Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*. No obstante, habrá que esperar hasta 2011 para que la palabra fotolibro, ya sin guion, alcance mayor difusión gracias a la publicación de un nuevo trabajo dirigido por Horacio Fernández, *El fotolibro latinoamericano* y a un artículo escrito por Joan Fontcuberta para *El País* titulado «El hechizo del fotolibro», en el que contextualiza el «boom del libro fotográfico», que «a diferencia del álbum o del catálogo [...] ya no se entiende como simple soporte de unas obras sino que devendrá obra en sí misma. Una obra coral en la

que interviene el diseño, el grafismo y la tipografía, la secuencia de las imágenes, la maqueta, el texto, es decir, una conjunción de cualidades de concepto y de objeto». ¹⁰¹ El interés por la fotografía impresa continúa y en 2014 se publican *Fotos & libros. España 1905-1977* y *Libro*. En este último Horacio Fernández, Jon Uriarte, Cristina de Middel y Eloi Gimeno ofrecen algunas claves para entender qué es un fotolibro en contraposición al catálogo de exposición:

El catálogo es un soporte, una estructura autoritaria. Se limita a mostrar algunos aspectos de un evento o una exposición. El catálogo es un *souvenir*. Impone un orden rígido, encadena los trabajos en esquemas. El catálogo no es el libro. En el catálogo las imágenes no se articulan, no comunican. El catálogo ha hecho mucho daño.

El libro es un medio de comunicación, un cartucho de información. Activa la lectura, aumenta la experiencia, puede ser una obra de arte. El libro articula imágenes, publica el trabajo comunica el autor con el lector. [...] Las páginas enfrentan elementos, generan nuevas imágenes. Crear relaciones, modificar significados, procesar recursos y materiales, lograr expresión y relato, transformar el trabajo en fotolibro. Un objeto valioso, una obra por sí misma, una historia que interesa, cuenta, agita, enseña, abre, cuestiona... El fotolibro ¡FOTOLIBERA! ¹⁰²

De nuevo se insiste en la importancia de la puesta en página y en el valor del libro como obra en sí misma. La libertad creativa y la individualización en oposición a la rigidez y a la estandarización caracte-

rística de productos como el catálogo son valores igualmente reivindicados por el editor Gerhard Steidl que en el documental *How to Make a Book with Steidl* señala:

[Un libro de calidad] debe tener un formato individual que se ajuste a las fotografías. La mayoría de los editores tienen un formato estándar. Es mucho más barato comprar el papel para cinco libros, imprimirlos y encuadernarlos en un formato estándar. Los costes de fabricación son mucho más bajos que con formatos individualizados. En segundo lugar, la individualización es la clave. Un papel elegido individualmente, colores de impresión que coinciden con la foto y el papel, la encuadernación. Todo esto hace que el libro sea único. No describo mis libros como productos industriales. Son múltiples. Para explicárselo al público: un múltiple es una idea desarrollada por un artista, pero llevada a cabo por un técnico. ¹⁰³

Los esfuerzos de definición no han impedido, no obstante, que, como sucedía con la palabra *photo-book*, bajo el término genérico de fotolibro se incluyan publicaciones muy distintas entre sí, desde libros ilustrados como *¡Quién supiera escribir!...*, con diecisiete huecograbados que Antonio Cánovas del Castillo, más conocido como Kaulak, presentó un concurso convocado por la revista *Blanco y Negro* en 1901 «para ilustrar fotográficamente una dolencia de Campoamor» ¹⁰⁴ o *Les fenêtrés* que reúne poemas de Rainer María Rilke y fotografías de Leopoldo Pomés, hasta postales propagandísticas como las de la colección *Mujeres de la Falange*. La palabra también ha sido adoptada por escuelas de fotografía

que han incluido en su programación cursos especializados en la edición de fotolibros y por festivales que promueven la publicación de este tipo de obras a través de la creación de concursos de maquetas. La relativa popularidad de esta expresión ha llevado a que, en España, la empresa Fotoprix, dedicada a la impresión fotográfica, haya reclamado la propiedad del término fotolibro como marca registrada, para aplicarlo a lo que comúnmente se conoce como álbum digital, un tipo publicación, *a priori*, no artística con fotografías privadas de usuarios no profesionales.¹⁰⁵ Esta indefinición, tan propia del medio fotográfico y del arte posmoderno, y ese uso indiscriminado del término para hacer referencia a libros que comparten ciertos aspectos formales pero que se encuentran muy alejados entre sí desde un punto de vista conceptual es defendida por algunos artistas como Jon Uriarte: «El término fotolibro puede ser confuso. Pero la verdad es que no me preocupa en absoluto, sino todo lo contrario. Creo que justamente esa confusión y esa capacidad de crear puentes desde el libro popular de Fotoprix hasta el libro de artista más elitista, convierte al fotolibro en una herramienta diversa e inclasificable que me siento muy cómodo defendiendo».¹⁰⁶

No obstante, si bien la creación de la palabra ha contribuido a que se preste mayor atención y se conozca mejor la historia de la fotografía impresa, también ha servido para incrementar el valor de mercado de los libros incluidos en las antologías de fotolibros que se han venido publicando desde 2004, como demuestran las cifras alcanzadas en las subastas celebradas en Christie's en 2006,¹⁰⁷ 2009¹⁰⁸ y 2010.¹⁰⁹ En esta última, por poner un ejemplo, el célebre libro de Robert Frank *The Americans* alcanzó la cifra de 43.200 €, y *The Decisive Moment* de Cartier Bresson se vendió por 13.700 €.¹¹⁰ Esto ha generado

cierto rechazo a una palabra que, como sucede con la expresión novela gráfica se ha calificado de etiqueta comercial. Así lo entiende Sonia Berger, directora de Dalpine: «A mí fotolibro no es una palabra que me guste y no la utilizo. Se ha extendido mucho el uso, no sé por qué, pero lo primero creo que es un calco del inglés que el español no admite muy bien. La estructura de la palabra ya es rara. Y, por otro lado, para mí viene a ser como una etiqueta que se le ha puesto como si fuese casi una etiqueta de marketing. Tengo esas reticencias con la palabra».¹¹¹

2.2. En busca de una definición propia

Una vez expuestos los problemas que presentan el neologismo, su definición y especialmente su compleja aplicación práctica, cabe señalar que en esta tesis se va a hacer un uso restrictivo del mismo, siguiendo uno de los preceptos de Pascal que, al reflexionar sobre la libertad a la hora de definir aconsejaba no abusar de ella «dando el mismo [nombre] a dos cosas diferentes».¹¹²

Se considerarán fotolibros en esta tesis los trabajos fotográficos materializados en forma de libro en los que se tienen en cuenta las especificidades formales, materiales y conceptuales de este medio. Estos libros están creados por un fotógrafo o artista que ocupa el rol de autor de la publicación, esto es, interviene en todas las fases del proyecto y concibe el libro como un todo, como una obra de arte con valor por sí mismo. En ocasiones en lugar de un único autor puede tratarse de una obra colectiva,¹¹³ pero en la que varios artistas desarrollan

un proyecto común. De hecho, los fotolibros son casi siempre el resultado de un trabajo en equipo y suelen intervenir en su creación además del fotógrafo, diseñadores, editores, retocadores, etc.

En términos generales se van a excluir los libros de encargo, los catálogos, los libros ilustrados y los *coffee table books*. En este tipo de trabajos el fotógrafo tiene menos margen en la toma de decisiones estéticas y el resultado final no siempre se corresponde con la intención del artista. Las monografías de fotografías también quedan fuera del interés de esta investigación, al tratarse de proyectos editoriales y no de libros de autor. En el proceso de valoración del patrimonio fotográfico, se produce una resignificación de ciertas fotografías, que pasan a ser consideradas obras de arte. Esto es muy evidente en algunos casos como el de Virxilio Vieitez, cuyas imágenes «se habían realizado por encargo de los clientes, con el único objetivo de satisfacerlos y de incluir su efigie en el álbum familiar o enviarla a parientes emigrados, sin más».¹¹⁴ La consideración de «autor inconsciente» que Badger y Parr utilizaban para la inclusión de libros con un origen no artístico en su trilogía y que se ha aplicado también a algunos fotógrafos comerciales como Vieitez para legitimar su entrada en el mundo del arte es problemática y ha sido criticada por comisarios e investigadores como Jorge Ribalta. Para él: «Un autor es el que selecciona e interpreta los negativos de su archivo. Vieitez no es un autor, es la operación, como mínimo discutible, de un comisario o un historiador que interpreta su trabajo».¹¹⁵

Este desplazamiento de fotógrafo a autor y de monografía a fotolibro, como señala acertadamente María Rosón, sirve para ampliar el canon establecido por la historiografía tradicional, pero no para cuestionar sus modos de hacer. «Adecuando como

sea a estos profesionales a los parámetros marcados por la autoría y la artísticidad su presencia se hace fácilmente tolerable porque no desestabilizan el discurso lineal de la historia y su trabajo resulta asumible».¹¹⁶ Situar las monografías, los libros de propaganda, los libros ilustrados o los catálogos de exposición en el mismo plano que los libros de autor, creados con una clara intención artística o estética detrás, supone trabajar sobre el canon en lugar de contra él. Su exclusión en este trabajo no implica una falta de interés, muy al contrario, supone reivindicar el valor de este tipo de publicaciones no artísticas sin la necesidad de situarlas dentro de una categoría que pueda resultar reduccionista.



Aunque los fotolibros poseen una serie de características que los diferencian de otras publicaciones artísticas, las fronteras que los separan son inestables y los libros no siempre encajan de manera sencilla en una u otra categoría. Como señala Elizabeth McCausland «estas formas no son compartimentos estancos; son fluidas y se entremezclan».¹¹⁷

En este territorio de la edición de arte, en efecto, es relativamente fácil identificar parcelas y cada una de ellas tiene sus propias especificidades: de tal manera que, un libro de artista, por un lado, una producción editorial con la marca autoral de un diseñador gráfico, por otro, o un libro de fotografías, no tienen realmente el mismo estatus ni son el resultado de exactamente las mismas intenciones. Pero estas parcelas no están valladas, por lo que su delimitación es a veces bastante difusa, y,

sobre todo, los pasajes de una a otra son fáciles. Sin dejar de prestar atención a las especificidades de cada tipo de edición, el territorio del arte publicado puede ser abordado en una panorámica gracias a la cual parece que sus distintas zonas están unidas por una topografía común.¹¹⁸

La existencia de esa «topografía común» es especialmente evidente en las publicaciones más recientes. En el caso de los fotolibros, es posible observar una deriva hacia el libro de artista que responde en buena medida a un cambio de paradigma en las prácticas fotográficas documentales, en las que se adoptan códigos estéticos y estrategias importadas del arte contemporáneo.

En la década de 1980, y en cierta medida en la década de 1990, hubo una especie de apartheid artístico, pero se ha disipado en gran medida, aunque a los fotógrafos comerciales no se les otorga el mismo tipo de estatus. ¿Ha habido, tal vez, un cambio en la percepción? ¿Han aprendido quizá los fotógrafos a comercializar su obra de manera diferente? Un resultado de esto ha sido que el fotolibro de artista y, —¿podríamos decir?— el «fotolibro de fotógrafo» han tendido, en términos generales, a converger. El enfoque conceptual ha sido una gran influencia, al igual que la tendencia de los fotógrafos a considerar el medio de una manera menos preciosista, como un banco de imágenes para ser saqueado con el propósito que desee, especialmente en la fabricación de fotolibros. Hoy en día los fotógrafos están mucho más

dispuestos a combinar sus propias fotografías con imágenes «encontradas».¹¹⁹

Las diferencias eran más evidentes en los sesenta y en los setenta. En el fotolibro nunca ha existido ese deseo, «de hacer bascular el arte en el universo del libro»¹²⁰ que se aprecia de manera tan clara en los primeros libros de artista, fabricados de manera industrial, en ediciones no limitadas y sin firmar. El contexto ha cambiado y los libros de artista han perdido parte de esa reivindicación crítica de sus orígenes como explica Anne Moeglin Delcroix:

El interés en el libro mostrado por una parte de la generación más joven de artistas tiende a desplazarse: a menudo se sienten menos atraídos que sus mayores por las posibilidades del libro como medio (difusión, circulación, accesibilidad, polivalencia de contenidos) y más por el aura del objeto cultural que es el libro en sus diversos usos (literarios, filosóficos, históricos, científicos, etc.), o el aura artística... de los primeros libros de artista, que citan o reprocesan con devoción en lugar de recuperar su espíritu. Existe una razón de época, externa al libro (un debilitamiento del interés en el papel de medio crítico del libro como arma contra una concepción fetichista del arte) y una razón interna para el libro y para el medio impreso en general, cuyas posibilidades técnicas como herramienta de comunicación y difusión compiten, o incluso se vuelven obsoletas por la efectividad de Internet. Un cierto número de artistas jóvenes están produciendo libros de edición limitada, aunque su modesta apariencia no parece imponerla. Todo sucede

como si la tirada numerada y firmada fuera algo evidente: y es que, para ellos, finalmente se trata más de arte que de libro. A diferencia de sus mayores, ya no tienen problemas con el arte y sus presupuestos. Si recuerdan la invención del libro del artista de los años sesenta y setenta, a menudo lo disocian de su alcance utópico: a través del libro, ya no buscan modelar la economía del arte en base a la economía del libro. Sin esta intención crítica, sus libros tienden naturalmente a entrar en el mercado del arte.¹²¹

Los fotolibros y los libros de artista más recientes denotan cierta nostalgia por el objeto físico, por sus cualidades táctiles, y por el contacto íntimo que se establece con un lector cada vez más acostumbrado a interactuar con dispositivos electrónicos. Además de esta reacción a la fluidez digital, también comparan ciertas estrategias de producción. La autoedición, muy frecuente en los libros de artista desde sus inicios, se ha convertido desde hace una década aproximadamente en una práctica habitual en el arte contemporáneo. Los libros de fotografía han encontrado una nueva vía que les permite alejarse de las grandes editoriales y acercarse al arte, en un movimiento casi opuesto al que buscaban los libros de artista en sus orígenes. Si como afirma Johana Drucker, «en el siglo *xx*, el libro fotográfico se convierte en una forma mestiza, que toma su impulso original de la experimentación artística, pero que encuentra su realización en una publicación comercial»,¹²² en el siglo *xxi*, se invierte la tendencia y se recupera la libertad artística que se había perdido.

Estos cambios hacen que la categoría fotolibro sea especialmente útil para hacer referencia a libros

publicados a partir de los años dos mil. Como se ha visto, la utilización retrospectiva del término presenta problemas, al igual que sucede con libro de artista cuando se intenta trazar una historia que vincule las publicaciones de los años sesenta con los libros vanguardistas de los años veinte y treinta. Esta búsqueda de antecedentes en lugar de servir a un propósito esclarecedor genera un malentendido con respecto a la intención originaria de los libros de artista, a saber, poner en tela de juicio la naturaleza de las obras de arte. «[El libro de artista] pertenece a los años sesenta y los que siguen [...] el intento de reconstruir una historia que se remontase a los años veinte y treinta, a Lissitzky, Duchamp y otros, es fruto de un malentendido acerca de la naturaleza de los orígenes de los libros de artista».¹²³ De manera análoga, cuando se escriben historias del fotolibro en las que caben publicaciones de diversa naturaleza que solo tienen en común determinados aspectos formales, se oscurece el significado de estos libros y se tiende a homogeneizar el vasto campo de la fotografía impresa.

2.3. Del concepto no expandido de libro

En este afán de precisión crítica se torna necesario matizar lo que se entiende aquí por libro. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, un libro es un «conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen».¹²⁴ Por un lado, esta definición resulta demasiado vaga al emplear expresiones como «muchas hojas» u «otro material» y, por otro, limitada, al incidir exclusiva-

mente en el aspecto formal y material del libro, sin tener en cuenta cuestiones como su estructura funcional o sus usos socioculturales.

Se parte, para la definición de libro, de la propuesta de un *concept non élargi du livre* planteada por Leszek Brogowski. Este posicionamiento puede parecer sorprendente si se tiene en cuenta que desde los años setenta se ha venido hablando del arte en la época del *post-medium condition*. Agotado el paradigma greenbergiano esencialista de la pureza del medio, los artistas, incapaces de continuar trabajando en el marco limitante de la modernidad, buscan trascender las fronteras impuestas por las disciplinas tradicionales y, al hacerlo, cuestionan el propio concepto de arte. En este contexto de experimentación surge lo que Rosalind Krauss denomina la escultura en el campo expandido. «El campo expandido es entonces generado mediante la problematización de una serie de oposiciones en las que la categoría moderna escultura está suspendida».¹²⁵ Estas oposiciones están constituidas por los binomios arquitectura/no arquitectura y paisaje/no paisaje. El concepto de campo expandido será retomado por otros críticos, entre ellos George Baker, que se apropia de él para reflexionar sobre la fotografía posmoderna y sus relaciones intermediales con el cine y la pintura a partir de las obras de Cindy Sherman, Jeff Wall, Sharon Lockhart, Gregory Crewdson, etc.¹²⁶ ¿Qué sentido tiene entonces proponer hoy un concepto no expandido de libro?

Si nos atenemos al razonamiento de Brogowski, la única posibilidad de crear un arte expandido a través del libro es ciñéndose al concepto histórico del mismo: «es colocando la práctica del arte dentro de este marco y manteniéndolo dentro de sus límites cuando el concepto de arte se expande a toda una

esfera de experiencias, usos, actitudes, prácticas y técnicas que la cultura del libro trae, sugiere o inspira».¹²⁷ Una de las principales características del libro, su capacidad ilimitada de reproducción, hace que cada ejemplar de una tirada sea un original y que, por tanto, ninguno lo sea. Esta fuerza transformadora del libro se ve mermada en propuestas editoriales que lo acercan al objeto de colección. Es el caso de publicaciones como *Unidades de lugar*, que consta de una caja de madera con veintisiete fotografías de Jon Gorospe en formato postal y ocho textos de Rubén A. Arias. Al intentar expandir el concepto de libro, al acercarlo al objeto, se muestra, como el propio Gorospe confiesa en una entrada de su blog, «la escasa confianza [...] en el formato [...] elegido como soporte: el libro»¹²⁸ y se obtienen como resultado obras más convencionales. Es el libro, con sus limitaciones formales y materiales y conceptuales, el que puede expandir el arte, como reivindican autores como Julián Barón: «El libro es un espacio que me interesa trabajar porque permite completar y expandir, con su propio carácter y de un modo particular, las ideas y conceptos visuales de cada proyecto».¹²⁹

Desde un punto de vista material, se entiende aquí por libro «al ensamblaje de varias páginas paralelas [...] fijadas para que puedan abrirse y cerrarse sin mover el borde por el que están unidas».¹³⁰ Quedan excluidas, por tanto, las publicaciones que no adoptan la forma de código tales como *Peluquería* (1987) de Ouka Leele, con fotografías que se presentan en forma de baraja de cartas; *Caja de acuarelas, variación III* (2009) de Óscar Molina, en el que, se presentan las fotografías sin encuadrar dentro de una caja o *Nebula* (2013) de Andrés Medina, en formato póster. Al igual que lo que sucedía con *Unidades de lugar*, estas ediciones, se

alejan del libro para acercarse al objeto coleccionable y, por tanto, al mundo del arte y del mercado. No obstante, entrarían dentro del concepto propuesto de libro publicaciones como *Seis (o siete) falsos ejercicios para la estimulación del tracto intestinal* (2009) de Biel Capllonch y *20waystodisappear* (2013) de Enric Montes, que, pese a no estar encuadradas, permiten la lectura gracias al pliego, elemento esencial e imprescindible para que un libro pueda ser considerado como tal. «La relación entre la planitud de la hoja y el movimiento que, para plegar o desplegar las páginas, requiere espacio, es fundamental para contabilizar el libro como un dispositivo, porque el libro es tanto la superficie de la impresión como el volumen del objeto. [...] El libro no es exclusivamente una cosa u otra, superficie o volumen, es sorprendentemente ambas al mismo tiempo».¹³¹ El acto de pasar página es determinante puesto que permite que se mantenga la función esencial del libro como soporte para la lectura de texto y/o de imágenes.

En lo que respecta a la extensión, se considerará libro toda publicación que tenga al menos un pliego, aunque lo más habitual es que los fotolibros contengan un número considerable de fotografías y de páginas. Así lo explica Sonia Berger: «Los cuerpos de trabajo son mucho más amplios de lo que habitualmente estamos acostumbrados a ver. No se hacen cinco, diez o quince imágenes para exponer en una galería, sino que se desarrollan los proyectos y hay una voluntad manifiesta por parte del fotógrafo de que ese trabajo se vea al completo, con una estructura, con una narrativa».¹³² Los fanzines grapados o cosidos se considerarán libros, a pesar de que no contengan «muchas hojas de papel». Aunque los fanzines, entendidos como «revistas no comerciales y no profesionales de

pequeña circulación que son producidas, publicadas y distribuidas por sus creadores»,¹³³ tengan una historia y unas características propias que los convierten en un tipo de publicación singular, el hecho de que se enmarquen en las prácticas *DIY* (*Do it yourself* o hazlo tú mismo) los acerca a nuestro objeto de estudio.

Los fanzines de los que se hablará en esta investigación no son pequeñas revistas hechas por fans de obras literarias y cinematográficas de ciencia ficción como las que se hacían en los años treinta del siglo pasado,¹³⁴ son publicaciones creadas por artistas que, no obstante, mantienen el espíritu contracultural que ha atravesado la historia de este formato. Como señala Ignacio Navas, autor de *Yolanda*: «Hacer fanzines es posicionarse, es no sentirse identificado con el sistema dominante, y tener voluntad de hacer las cosas de otra manera».¹³⁵

Salvando las diferencias que existen entre fotolibro y fanzine, que afectan fundamentalmente a sus modos de producción y distribución y a su aspecto final, lo cierto es que ambos tienden a converger en un momento en el que la autoedición se posiciona como una de las opciones predilectas de los fotógrafos a la hora de publicar su trabajo. La autoedición permite a los fotógrafos tener control sobre todas las fases del proyecto editorial, y supone «un ejercicio de autogobierno [que] reconecta al autor con sus lectores».¹³⁶ De nuevo es interesante el paralelismo con el libro de artista. En 1961 se comercializaba la que sería la primera fotocopidora moderna de la historia, la Xerox 914. Esta nueva tecnología ofrecía a los artistas la posibilidad de crear libros de manera rápida, fácil y económica, pero, por encima de todo, les daba libertad. Para que la autoedición se extienda y se popularice entre los fotógrafos tendrán que pasar aún varias décadas. En



los años ochenta y noventa la mayoría de los libros de fotografía se publicaban o bien en editoriales convencionales, algunas especializadas en libros de arte como Lunwerk, o bien gracias al apoyo de instituciones públicas y privadas. No será hasta bien entrado el nuevo milenio cuando los fotógrafos empiecen a autoeditarse o a crear sus propias microeditoriales a través de las cuales publicar sus libros y los de otros artistas, fenómeno que también se había producido en los años sesenta en el ámbito del libro de artista:

A principios de los años sesenta, muchos artistas fundaron sus propias editoriales para publicar sus libros, como Ruscha (con la Heavy Industry Publications, en Los Angeles), Dieter Roth (con forlag ed, en Reykjavik, 1957) o Ian Hamilton Finlay (con la Wild Hawthorn Press, en Escocia, con más de seiscientos libros, postales de artista, carteles y grabados). Sin embargo, la mayoría de las veces, estos «artistas editores», en palabras de Simon Cutts, publican a otros artistas con los que se sienten cercanos, haciendo de la autoedición una verdadera «alternativa crítica»: por ejemplo, la Something Else Press, fundada por Dick Higgins en Nueva York en 1963-1964, que a menudo explicaba que los artistas habían decidido organizarse porque por lo general se les negaba el acceso a las editoriales ordinarias y a los medios de comunicación.¹³⁷

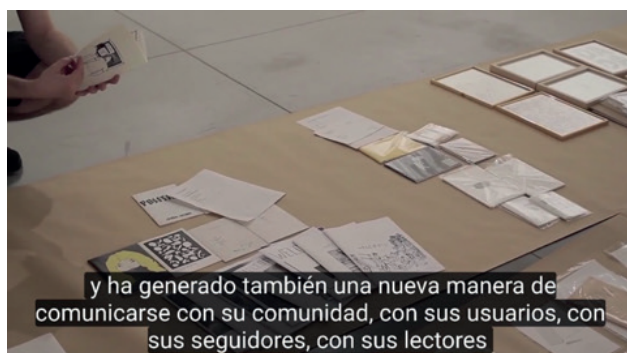
También las fotocopias, «encarnación de lo pasajero, lo efímero y lo banal»,¹³⁸ están siendo recuperadas y utilizadas como medio expresivo por fotógrafos como Julián Barón, que se sirve de ellas

en *Tauromaquia*, *Memorial* o *The Cage*. El uso reivindicativo y político de esta tecnología «que privilegia la información y el pensamiento en detrimento de la estetización y de la fetichización del objeto de arte»,¹³⁹ va acompañado de un deseo de hacer circular las publicaciones que se ve materializado en la puesta a disposición del usuario/lector de los libros en formato pdf de libre descarga. Esta deriva rompe radicalmente con la idea de original y contribuye a desacralizar el objeto libro.

Finalmente, en nuestra definición de libro se han excluido los textos electrónicos por las diferencias esenciales que existen entre ambos medios, el impreso y el digital, y que no afectan únicamente a su materialidad, sino que, como ha señalado Brogowski, tienen consecuencias ideológicas.¹⁴⁰ Al comparar la lectura en el soporte físico del libro con la lectura en pantalla, Christian Vandendorpe señala lo que sigue:

[...] Por su naturaleza, un hipertexto es normalmente opaco, a diferencia del libro, que presenta referencias múltiples y constantemente accesibles. De esto se desprende que la dinámica de lectura es muy distinta de un medio a otro. Mientras que la lectura del libro está ubicada bajo el signo de la duración y de cierta continuidad, la del hipertexto se caracteriza por un sentimiento de urgencia, de discontinuidad y de una elección que debe renovarse constantemente.¹⁴¹

Así, mientras la lectura del libro favorece la comprensión en profundidad, la lectura del hipertexto prioriza la proliferación de ideas y la libertad asociativa. El libro, en tanto que objeto físico, permite una visión global y totalizadora que queda



diluida en el medio digital, más fluido y fragmentario. Estas diferencias, puestas de manifiesto por N. Katherine Hayles en su artículo «Print Is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis», no suponen, como precisa la autora, una vuelta al paradigma greenberguiano de la pureza del medio:

Al proponer un análisis específico del medio, no quiero abogar por que los medios se consideren aisladamente los unos de los otros. Muy al contrario [...] El *Media Specific Analysis* (MSA) atiende tanto a la especificidad de la forma [...] como a las citas e imitaciones de un medio en otro. Sintonizado no tanto con la similitud y la diferencia como con la simulación y la instanciación, el MSA pasa del lenguaje del «texto» a un vocabulario más preciso de pantalla y página, programa digital e interfaz analógica, código y tinta, imagen mutable y marca inscrita de forma duradera, *texton* y *scripton*, ordenador y libro.¹⁴²

De igual manera, aunque la presente investigación se ciña a un determinado tipo de publicaciones para las que se propone una definición muy restrictiva en términos materiales y también conceptuales, su análisis se realizará teniendo en cuenta las interrelaciones de estos libros con otros medios, digitales y analógicos.

(3) Fotogramas del documental *Algo está pasando* dirigido por Luis Azanza y producido por el Centro Huarte con motivo de la exposición AutoEdit: Nuevas formas y modelos en la autoedición y la publicación independiente (2015), comisariada por Juan Pablo Huércanos.

2.4. Fotografía, arte y libro

El libro de fotografía se sitúa en medio de una serie de tensiones y paradojas que afectan al estatus de la fotografía y a la consideración del libro dentro del contexto del arte contemporáneo. Desde sus inicios, es posible observar en la fotografía una doble (y hasta cierto punto contradictoria) aspiración, por un lado, artística y por otro informativa y testimonial. Esta doble vertiente va a afectar a los modos de producción y de difusión de estas imágenes y planteará un problema ontológico que nunca llegará a resolverse. Entendida como medio de reproducción, como documento o como prueba testimonial de un acontecimiento, la fotografía encontrará en el medio impreso su vehículo ideal. El deseo de combinar la impresión del texto con la de la imagen se hizo posible gracias al desarrollo del rotograbado y a su posterior generalización como técnica de impresión en la segunda década del siglo XX.¹⁴³ Desde entonces y hasta la actualidad, con los sistemas de impresión digital, las imágenes fotográficas han acompañado, y en ocasiones sustituido, al texto en la prensa y en el libro.

Uno de los primeros y más célebres ejemplos de revista fotográfica fue *Camera Work*. Editada por Stieglitz en Nueva York, la revista publicaba el trabajo de los pictorialistas, que en términos generales consistían en grandilocuentes escenificaciones en las que los retratados adoptaban poses más o menos afectadas en busca de un efecto plástico y teatral. No obstante, la revista también estaba abierta a otras propuestas más cercanas a lo que se llamará la *straight photography*, que apostaba por la creación de un lenguaje propio del medio fotográfico alejado de la pintura y el resto de las

artes. La revista se dejó de editar en 1917 porque Stieglitz no pudo seguir asumiendo los costes de producción, lo que da cuenta de hasta qué punto nos encontramos ante una publicación lujosa, costosa y excepcional en el contexto de la época.

Fuera del ámbito artístico, el periodo de entreguerras verá florecer una enorme cantidad de publicaciones diarias cargadas de imágenes fotográficas afanadas en reproducir los acontecimientos de actualidad más destacados del momento. Así, «antes de que llegara la Depresión, la edición era un gran negocio que parecía inagotable».¹⁴⁴ Estos periódicos y revistas ilustradas servirán de inspiración a los artistas dadaístas, cuyos fotomontajes supondrán la entrada en Europa de la nueva fotografía y el comienzo de una fructífera relación entre imagen fotográfica y diseño gráfico.

De esta manera, en los años veinte, el interés de los artistas se va a centrar en la fotografía publicada, y si en Rusia el medio se utilizó con un claro propósito ideológico, en Alemania, el entorno de la Bauhaus perseguirá la creación de un nuevo vocabulario formal moderno.¹⁴⁵ Aunque con intenciones distintas, se produjo una unión del arte con los medios de comunicación de masas y por primera vez en la historia del arte «la actividad estética se diseminaba notablemente entre los distintos medios, de forma que la pintura y la escultura no ejercían una posición hegemónica. En aquel momento, las disciplinas artísticas que predominaban, no sólo en París sino sobre todo en Berlín y Moscú, eran la fotografía y el cine, el cartelismo de propaganda política y otros objetos de diseño funcional».¹⁴⁶ Es en este contexto en el que artistas como El Lissitzky llegarán a considerar al libro como el «monumento del futuro», un soporte que favorece la experimentación con el diseño, la

tipografía y las múltiples posibilidades que ofrece la combinación de imagen y texto.¹⁴⁷

Los años treinta verán nacer proyectos de fotografía social de gran envergadura como la Farm Security Administration en Estados Unidos, la Mass Observation en Reino Unido y las Misiones Pedagógicas en España¹⁴⁸. El documental se convierte en el género predilecto de los fotógrafos que seguirán teniendo en la página impresa el mejor aliado para la difusión de su trabajo. Las publicaciones periódicas les permitían llegar a un público muy amplio, sin embargo, presentaban algunos inconvenientes con respecto a los libros, como su carácter efímero, limitación que compartían con las exposiciones temporales. La mayoría de los libros no solo eran (y son) portátiles, sino que están concebidos para perdurar. En palabras de Gerry Badger: «A diferencia de las exposiciones —o incluso de los periódicos y revistas de los *mass media*— que literalmente van y vienen, las monografías fotográficas siempre están alrededor, son expresiones cómodas y portátiles de la obra de un fotógrafo y tienen el potencial de ser redescubiertas y reeditadas en cualquier momento y en cualquier lugar».¹⁴⁹ Otra de las ventajas de los libros frente a las revistas y los periódicos es la mayor capacidad del fotógrafo para controlar que su trabajo no se vea desvirtuado y que el sentido y el significado de las imágenes no se vean alterados:

El mundo de la fotografía había cambiado a lo largo de la década de 1950: la prensa ilustrada —en la que la mayoría de los fotógrafos con serias intenciones artísticas habían confiado para ganarse la vida y compartir su trabajo con el mundo— estaba perdiendo importancia y alcance, y el público

estadounidense en particular estaba recurriendo a la televisión para aprender sobre el mundo que les rodeaba. Los fotógrafos también estaban empezando a darse cuenta que la dirección editorial de una revista podría estar en desacuerdo con el significado de su trabajo. Algunos fotógrafos, como Garry Winogrand, aprendieron estas lecciones desde dentro, habiendo comenzado sus carreras en las publicaciones en las que más tarde llegaron a desconfiar, pero a mediados de la década de 1960 incluso los artistas más jóvenes sospechaban que las revistas podrían distorsionar o diluir su trabajo. En su lugar, buscaron oportunidades para publicar libros en los que pudieran controlar la selección de imágenes, la secuencia, la escala y el contexto. *The Americans* fue la cúspide de la integridad e independencia artística, un hecho confirmado por lo difícil que fue para Frank encontrar un editor [que quisiera publicar el libro].¹⁵⁰

La progresiva importancia adquirida por el libro como soporte predilecto para la fotografía se verá truncada en la década de los ochenta, con el triunfo de lo que Jean François Chevrier denominó el «cuadro fotográfico» o *tableau*, concepto que gozará de mucho éxito en la teoría fotográfica a finales del siglo xx y que retomará, aunque con una definición sensiblemente diferente a la del investigador francés, Michael Fried en el libro *Why Photography Matters as Art as Never Before*.

De manera paralela a esta historia —incompleta y parcial— de la «fotografía de tinta»¹⁵¹ es posible trazar una historia de la «fotografía de sales (de plata)». Desde sus orígenes el nuevo medio aspiró a convertirse en una de las bellas artes. La legitima-

ción artística de la fotografía pasaba necesariamente por su entrada en el espacio discursivo del museo. Para ello era necesario que se negase la reproductibilidad inherente al medio fotográfico. «Este paso de la multiplicidad, la ubicuidad, la equivalencia a la singularidad, la rareza y la autenticidad parece explicar de manera bastante satisfactoria esa especie de conclusión que representa el establecimiento gradual de la fotografía como arte y como el objeto de estudio natural y especial para el museo».¹⁵² Así, la fotografía se convertía en un arte moderno, en el que se daba prioridad a una serie de valores formales y culturales de tal modo que «irónicamente, un vehículo [...] que había comenzado como grabador de imágenes y medio de réplica, llegó a concebirse a sí mismo como productor de objetos sagrados».¹⁵³

No obstante, la introducción de la fotografía en el museo en la primera mitad del siglo xx, que tendrá como hito fundacional la creación del primer departamento específico dedicado a conservar y difundir estas obras en el MOMA en 1940, no supuso la resolución del estatus problemático de esta disciplina dentro del mundo del arte. La fotografía vivirá en una suerte de gueto, apartada del resto de las artes, un aislamiento favorecido por la búsqueda de especificidad impulsada por los agentes promotores de la modernidad. Es en los años sesenta, en el contexto crítico de la posmodernidad cuando la fotografía entra de facto en el mundo de arte de la mano de los conceptuales, que se sirven de ella precisamente por su carácter mecánico, su supuesta no artísticidad y su condición de objeto múltiple y reproducible. De este modo, paradójicamente, la fotografía es introducida dentro del territorio de las artes plásticas «como imagen precaria y frágil»,¹⁵⁴ casi como «antifotografía»,¹⁵⁵ en oposición a la fotografía pretendidamente artística y al fotoperio-

dismo. En su voluntad de acercarse a la realidad a través de un arte desestetizado, los artistas de los años sesenta y principios de los setenta buscarán el registro de lo banal, frente al instante decisivo de Cartier-Bresson, que privilegiaba ciertos momentos fuertes considerados significativos dentro del flujo continuo de la historia. Una de las grandes preocupaciones del arte conceptual es precisamente el acercamiento a la realidad a través de imágenes entendidas como un registro documental sin aparente interés artístico.

Abandonada la búsqueda estética que había ocupado a los fotógrafos hasta ese momento, los artistas posmodernos serán los primeros en plantear de manera crítica las limitaciones de la fotografía como medio de representación visual, cuestionando qué es y qué hace una fotografía. Es por este motivo por el que, de nuevo de manera paradójica, van a ser estos artistas, con un desinterés manifiesto por lo que Abigail Solomon-Godeau entendía como «fotografía artística», los que contribuyan de manera decisiva a la transformación del medio y a su inclusión definitiva en la institución Arte. Así, Robert Morgan afirma: «lo irónico está en que una fotografía empleada por un artista como elemento constituyente de una obra conceptual puede tener más que decir sobre la función de la fotografía que una imagen hecha por un fotógrafo».¹⁵⁶

Además de utilizar la fotografía para «el análisis, el estudio y la crítica de las instituciones y/o [de la] representación»,¹⁵⁷ los artistas posmodernos, en su deseo de desmaterializar el arte, un gesto utópico entendido no tanto como la desintegración del soporte físico sino como el desmantelamiento de un sistema mercantil en el que la obra de arte se convierte en un objeto fetichista, acuden al libro, que como la fotografía, es un medio propicio para

acabar con la distinción entre original y copia en la que se sustenta todo el entramado del mercado del arte. El libro deja de ser un mero soporte para la reproducción de obras de arte pensadas para ser confrontadas de manera directa por el espectador y se concibe como un espacio propicio para la práctica artística. Es a partir de 1968, año en el que el marchante de arte Seth Siegelauub comienza a editar a sus artistas en lugar de organizarles exposiciones, cuando el libro pasa a considerarse el producto final y no un objeto secundario contenedor de reproducciones:

Cuando el arte ya no depende de su presencia física, cuando se ha convertido en una abstracción, su representación en libros y en catálogos no lo distorsiona ni lo altera. Se convierte en información *primaria*, mientras que la reproducción del arte convencional en los libros y catálogos es necesariamente información *secundaria*. Por ejemplo, una fotografía de una pintura es diferente a una pintura, pero una fotografía de una fotografía es simplemente una fotografía, o la disposición de una línea escrita a máquina es sólo una línea escrita a máquina. Cuando la información es *primaria*, el catálogo puede convertirse en la exposición.¹⁵⁸

La voluntad transformadora del libro de artista, utilizado de manera consciente e intencionada para cuestionar el concepto de arte, diferencia estas propuestas de los libros vanguardistas y de los libros de fotografía documental. Clive Phillpot, encargado de la colección de libros de artista en la biblioteca del MOMA, al hablar de las revistas de artista señala que: «[Lissitzky, Schwitters y Van Doesburg] a

diferencia de los artistas de los años sesenta, no utilizaron conscientemente la producción de una revista para cuestionar la naturaleza de las obras de arte, ni hicieron arte específicamente para difundirlo a través de un medio reservado a la comunicación de masas».¹⁵⁹ Si bien su último argumento es discutible, especialmente si se tiene en cuenta el uso muy meditado de los *mass media* por parte de los artistas soviéticos, lo cierto es que el espíritu utópico y radical de los libros de artista de los años sesenta no tiene parangón. Muestra del desafío que suponen estas obras para el arte más convencional es la anécdota que relata Douglas Crimp sobre su encuentro con el libro de Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations* en la Biblioteca Pública de Nueva York:

En cierta ocasión, me encargaron cierta investigación sobre la historia del transporte para una película industrial, una película que había de hacerse principalmente con secuencias de fotos fijas; mi trabajo consistía en encontrar las fotografías adecuadas. Buscando por las estanterías de la New York Public Library, donde se alineaban los libros sobre el tema general del transporte, topé con un libro de Ed Ruscha titulado *Twenty-six Gasoline Stations*, una obra publicada en 1963 que consistía exclusivamente en fotografías de veintiséis gasolineras. Recuerdo haber pensado que era curioso que el libro se hubiera catalogado erróneamente y estuviera situado entre los libros de automóviles, autopistas y similares. Yo sabía, como obviamente ignoraban los bibliotecarios, que el libro de Ruscha era una obra de arte, y por tanto, tenía que estar en la sección de arte.

Pero ahora, debido a las consideraciones por el debate posmoderno, he cambiado de opinión. Ahora sé que los libros de Ed Ruscha no corresponden a las categorías de arte que sirven para catalogar los libros en la biblioteca, y que en eso consiste su valor. El hecho de que no haya lugar para *Twenty-six Gasoline Stations* dentro del actual sistema de clasificación es un índice del radicalismo de esta obra respecto a los modos de pensar establecidos.¹⁶⁰

Si los artistas posmodernos del fotoconceptualismo veían en el libro un medio revolucionario, y los fotógrafos documentales lo consideraban el soporte natural para difundir sus imágenes, en los años ochenta la página impresa perderá gran parte de su influencia en favor de la pared del museo y de la galería. Inmediatamente después de que la fotografía consiguiese entrar en el mundo del arte a cambio de renunciar a su autonomía y a una búsqueda estética, se restituye el modelo pictórico que los artistas conceptuales habían rechazado:

[...] Sólo con la aparición de los procesos conceptuales de finales de los años 60 se hace manifiesta, explícita, la oposición entre artistas que utilizan la fotografía y fotógrafos [...] La fotografía se desligaba del modelo pictórico y se volvía a poner al servicio de la información, como medio. Con el replanteamiento, a finales de los 60, de la noción misma de obra de arte, en favor de la idea y del proceso, la referencia al objeto pictórico y el modelo del cuadro como forma autónoma perdían la autoridad dominante que habían ejercido desde los primeros días del arte moderno [...] Y sí, hacia 1970, la fotografía tal

y como fue utilizada por los artistas conceptuales, rompió el espejo de la pintura o, más bien, del cuadro [...] la evolución de la investigación y de los experimentos artísticos, desde esa fecha, ha reestablecido ampliamente el modelo antes derribado. Muchos artistas, que han asimilado más o menos las investigaciones conceptuales, han reutilizado el modelo del cuadro y utilizan la foto, muy consciente y sistemáticamente, para producir obras, y obras autónomas, que se presentan como cuadros fotográficos.¹⁶¹

Las fotografías que se inscriben dentro de la «forma *tableau*» están pensadas para ser colgadas, lo que supone un desplazamiento de la imagen, que pasa de ser entendida como representación a ser pensada como objeto al que el espectador debe enfrentarse. Esa confrontación se produce por la frontalidad impuesta por el cuadro fotográfico, y es que «hacer una fotografía como un cuadro implica dar un valor estable a la condición fija de la imagen [...] El plano frontal autónomo del cuadro es la imagen fija en el colmo de la inmovilidad».¹⁶² Esto, unido a la autonomía del soporte en el que se materializa la imagen es lo que caracteriza al *phototableau*.¹⁶³ En estas obras, el instante decisivo del humanismo y el formato medio son sustituidos por la construcción dramatizada del instante y la explotación de la capacidad de la cámara para crear ficciones. Aunque el gran tamaño no es una condición indispensable para que una obra se incluya dentro de esta categoría, la mayoría de los artistas mencionados por Chevrier, entre ellos Jeff Wall, John Coplans, Bill Henson, Craigie Horsfield y Suzanne Lafont, producen obras de grandes dimensiones.

En España, la década de los setenta verá nacer un nuevo tipo de «fotografía fantástica»¹⁶⁴ que puede interpretarse como reacción al neorrealismo de los años cincuenta y sesenta, encarnado por los grupos fotográficos La Palangana y Afal. El desarrollo de esta estética antirrealista coincide en el tiempo con un proceso de institucionalización de la fotografía en nuestro país,¹⁶⁵ que hasta ese momento carecía de infraestructuras y de líneas de actuación que fomentaran el reconocimiento social y artístico de esta práctica. La revista *Nueva Lente* será la encargada de aglutinar y difundir la fotografía de la llamada «quinta generación», pero estos fotógrafos también expondrán su trabajo en galerías como Buades o Amadís. La tendencia antidocumental de una fotografía que hunde sus raíces en la estética surrealista es sintomática de una vuelta problemática a la autonomía de la fotografía como medio artístico. En este sentido, el libro perderá protagonismo en un momento en el que los fotógrafos manifiestan un deseo expreso por mostrar su obra en las paredes blancas de la galería, en oposición a los fotógrafos de la generación anterior, que buscaban la visibilidad social de su trabajo en la página impresa.¹⁶⁶ De esta manera, a pesar de que fotógrafos como Pablo Pérez Mínguez, cofundador de *Nueva Lente* y figura fundamental de la Movida Madrileña, defendiesen la preeminencia de la fotografía publicada:

Siempre lo he tenido clarísimo. Desde los 15 años. En tarjeta postal, en revista, y si es en libro mejor, como sea, pero la fotografía es esencialmente en papel impreso. Por su sentido de unión con el diseño, por comercial; luego las fotos las puedes colgar o vender, ¿por qué no? Pero lo más importante y es hoy por hoy mi interés primordial, es que hay que

hacer una buena selección, buscar un buen diseñador y editar. Una cosa es saber que la foto se puede editar y otra, que es lo que yo opino, es saber que donde mejor se encuentra una foto es editada. Aunque te la pongan al revés.¹⁶⁷

Lo cierto es que, con la excepción de Joan Fontcuberta, que encontró en el libro el medio ideal para cuestionar la veracidad de la imagen fotográfica desarrollando proyectos que pueden ser leídos como falsos documentales, en esta época se publicaron pocos libros de fotografía. Habrá que esperar a los años noventa para que aparezcan editoriales independientes como Mestizo o Photovision. Y no será hasta 2007 cuando surjan iniciativas editoriales como los Cuadernos de la Kursala, un proyecto impulsado por la Universidad de Cádiz y dirigido por Jesús Micó, para que el libro de fotografía se posicione nuevamente en una posición privilegiada dentro del panorama artístico.

3. Narración y sabotaje*

«La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio. Toda fotografía tiene múltiples significados; en efecto, ver algo en forma de fotografía es estar ante un objeto potencial de fascinación».

SUSAN SONTAG

«Una fotografía es un secreto sobre un secreto. Cuanto más te cuenta menos sabes».

DIANE ARBUS

Es posible situar la cuestión de la capacidad narrativa de la imagen fotográfica dentro del contexto más amplio de oposición entre lo visual y lo textual que se ha desarrollado a lo largo de la historia desde la Antigüedad. Al margen de la oscilación en la preferencia por una u otro, imagen o texto, resulta interesante recordar la distinción entre pintura, entendida como arte espacial, y poesía, considerada como arte temporal, basada en el aforismo atribuido por

Plutarco a Simónides de Ceos, «la pintura es poesía muda», del que se infería que «la poesía es pintura parlante».¹⁶⁸ La constatación de la dicotomía poesía/pintura dio paso a la «autonomía del arte de las palabras, del arte de las formas visibles y de todas las otras artes», autonomía que, como señala Jacques Rancière «habría sido una vez por todas demostrada en la década de 1760, a través de la imposibilidad de traducir a la piedra, sin hacer de la estatua algo repulsivo, la «visibilidad» conferida por el poema de Virgilio al sufrimiento de Laocoonte».¹⁶⁹ En su obra *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Lessing sienta las bases de la modernidad al (re) afirmar que «la sucesión temporal es el ámbito del poeta, así como el espacio es el ámbito del pintor».¹⁷⁰ Al mismo tiempo defiende la primacía de la poesía sobre la pintura, en un gesto logocentrista que puede interpretarse desde la teoría de género como la afirmación de la superioridad de lo masculino asociado al relato, esto es, a la acción, frente a lo femenino, vinculado a la pasividad.¹⁷¹ Así, desde el punto de vista *lessingniano* —que será retomado y actualizado por Greenberg en *Towards a Newer Laocoön*— la pintura debía atenerse a ofrecer una

* El título de este capítulo tiene una doble referencia, un artículo escrito por María Paz Cepellado y Ana Melendo en el que analizan la relación entre el cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo* y la película de Michelangelo Antonioni *Blow up*, y el trabajo de la artista Ana Císcar Cebriá, y sirve aquí para resumir de manera efectiva la tensión presente en los fotolibros contemporáneos entre la capacidad narrativa de la secuencia fotográfica y la ambigüedad inherente a toda fotografía, cuya naturaleza polisémica permite a los lectores interpretaciones plurales, abiertas y en algunos casos divergentes.

descripción de cuerpos yuxtapuestos en el espacio construida a partir de signos supuestamente naturales (por oposición a los signos arbitrarios y convenciones del lenguaje) y vaciada, por tanto, de toda narratividad.

A priori, la fotografía, al fijar un instante, detiene el tiempo y parece negar el devenir, inmortalizando «una realidad que “ya no es” a pesar de que será reproducida infinitamente». ¹⁷² Sería así, por su propia naturaleza estática e instantánea, la más antinarrativa de las artes. No obstante, puede actuar como detonante de una narración al remitir a un fuera de campo temporal. Las fotografías, si no cuentan nada, al menos tienen la capacidad de sugerir algo que las trasciende. En palabras de Román Gubern: «La representación de acontecimientos mediante la imagen estática con vocación narrativa, transforma su instantaneidad ontológica en lo que Fresnault Deruelle ha llamado “instantes durativos” que contienen implícitamente un antes y un después». ¹⁷³ En estas imágenes es la mirada perceptiva del espectador la encargada de desvelar o inferir la narración suspendida en ese instante congelado por la cámara. Las fotografías, como señala Susan Sontag, aunque «en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía». ¹⁷⁴ La paradoja temporal de la fotografía, que fue descrita en términos de posado (narratividad) e instantánea (estasis) por Thierry de Duve, ¹⁷⁵ es abordada por Lucy Soutter en un artículo sobre la fotografía narrativa de los años noventa, en el que señala esa doble condición de la imagen fotográfica, al mismo tiempo estática y capaz de «prolongar [...] una acción que no se agota en lo presentado»: ¹⁷⁶

¿Qué es una fotografía narrativa? Dado que ocasionalmente desde su invención la

fotografía se ha utilizado para contar historias, resulta sorprendente lo poco que se ha escrito sobre el funcionamiento de las narraciones fotográficas. La teoría literaria proporciona una terminología básica útil. Gerard Genette define la narrativa en su nivel más fundamental como la extensión de un verbo. Según esta definición, la fotografía siempre y sin embargo nunca ha sido una forma narrativa: siempre en cuanto que contiene el registro permanente del acto de fotografiar y de cualquier acción en curso en el momento de la exposición, nunca en cuanto que se mantiene siempre estática. A menos que forme parte de una secuencia o que vaya acompañada por un texto complementario, una fotografía no puede prolongar un verbo, excepto por implicación. Esta formulación nos ayuda a comprender por qué las narraciones fotográficas son tan resbaladizas y cargadas de problemas. Captadas en un estado permanente de suspense con respecto a sucesos que acaban de suceder o están a punto de producirse, las fotografías contienen semillas esenciales de narraciones que nunca pueden cumplirse excepto en la imaginación. ¹⁷⁷

Lo que más interesa aquí no es la capacidad narrativa de la imagen fotográfica aislada, que como se ha visto «deja abierta [...] la posibilidad de una lectura múltiple por partida doble: la de la realidad hecha por el fotógrafo, y la de la foto hecha por el espectador», ¹⁷⁸ sino la construcción del relato a partir de la secuenciación de una serie de fotografías —que pueden ir, o no, acompañadas de texto— en el contexto material del libro. Si suscribimos las palabras de Christian Metz cuando afirma que «pasar de una

imagen a dos es pasar de la imagen al lenguaje»,¹⁷⁹ bastaría introducir cualquier imagen fotográfica, en una secuencia, es decir, devolverla al flujo temporal del que había sido sustraída, para activar su capacidad narrativa. Sin embargo, la relación de causalidad entre las imágenes de una secuencia, cuando existe, nunca puede ser explícita, siempre es resultado de la interpretación e incluso de la invención del lector/espectador. La diferencia entre las narrativas visuales y las verbales es puesta de manifiesto por Marie-Laure Ryan cuando afirma que:

[...] El cine puede ser tan eficiente como las palabras para representar una sucesión de eventos como «el rey murió y luego la reina murió» pero solo las palabras pueden decir «el rey murió y luego la reina murió de pena» porque sólo el lenguaje es capaz de hacer explícita la relación de causalidad. En una película (y más aún en una imagen estática), las relaciones causales entre los acontecimientos deben dejarse a la interpretación del espectador y sin una narración de voz en *off* (→ Narración en película), nunca podemos estar completamente seguros de que fue la pena y no la enfermedad lo que mató a la reina.¹⁸⁰

En el fotolibro es el texto, cuando existe, el encargado de hacer explícita esa relación de causalidad que las imágenes solo son capaces de sugerir. No obstante, la narración verbal también puede utilizarse para contradecir lo que muestran las fotografías, como sucede en *Ostalgia*, de Simona Rota o para describirlas poniendo de relieve las limitaciones de ambos medios, visual y textual, como sucede en *Podría haberse evitado* de Ricardo Cases. Estos

libros, entre otros, sirven como ejemplo de la ambigüedad inherente a los relatos visuales y de la predisposición de la fotografía al sabotaje narrativo.

La fotografía secuenciada y el fotolibro como dispositivo permiten al artista contar una historia, aunque sea una resbaladiza y no siempre fácil de descifrar. Pero ni todas las imágenes fotográficas tienen vocación narrativa ni todas admiten igual de bien esa secuenciación. Aunque problemática, es posible establecer una distinción entre fotógrafos literarios y fotógrafos visuales. Frente a los primeros, más cercanos al *storytelling*, los segundos se alejarían de la voluntad de narrar una historia para aproximarse a una abstracción visual más sensorial o formal que no presupone la expresión y desarrollo de un acontecimiento y, en última instancia, no pretende contar nada. Esta manera de trabajar deja abierta la posibilidad de una secuenciación sin relato. Por otro lado, algunas fotografías, como las instantáneas del momento decisivo, se bastan a sí mismas para trascenderse en su significación temporal,¹⁸¹ es decir, no funcionan como secuencias. Estas imágenes son, por emplear el término utilizado por Guy Gauthier para hablar de cierto tipo de viñetas de cómic, «introdeterminadas», no esperan reactivación desde el exterior,¹⁸² sino que buscan condensar en una única toma toda la acción y suponen la constatación de que el fotógrafo se encontraba en el lugar adecuado en el momento preciso. La mitología del instante decisivo se desmonta, no obstante, al observar las hojas de contacto de muchos fotógrafos que ponen de relieve que en la mayoría de las ocasiones ese instante decisivo es el resultado de una operación posterior de selección y edición en la que se elige una toma de entre las distintas posibles.

3.1. Conexiones con el cine, la literatura y la música

Frente a los pictorialistas, los fotógrafos del instante decisivo y los artistas posmodernos creadores de *fototableaux*, que por lo general y aunque desde posturas estéticas opuestas trabajan sobre la imagen única autoconclusiva, los autores de fotolibros trabajan por acumulación. Por este motivo estarían más próximos al quehacer de novelistas y cineastas que al de los propios fotógrafos —al menos tal y como son descritos por Cortázar—, que al igual que los cuentistas «se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos».¹⁸³ Esa limitación se rompe en los fotolibros, contruidos a partir de la interacción de distintas imágenes que ya no tienen por qué condensar en el «momento más pregnante»¹⁸⁴ la totalidad de un acontecimiento. Al trabajar sobre la secuencia, y no sobre la imagen única, el fotógrafo se convierte en un «editor, en el sentido inglés del término. Ya no es el que prepara un libro para su publicación, según el significado francés [y español] del término, sino el que reúne la información, la selecciona y la organiza con la intención de darle sentido».¹⁸⁵

La comparación de la secuencia fotográfica y del fotolibro con el cine, la literatura y la música, tomados como ejemplo por su capacidad para reunir diferentes elementos en un todo coherente, ha sido una constante desde los años treinta del siglo XX, momento en el que los fotógrafos comienzan a «organizar, de una manera perfectamente controlada, un conjunto de imágenes ya realizadas, que se ensamblan, agrupan, se oponen a voluntad y con las

que, en última instancia, se construye una obra con casi la misma facilidad que un texto».¹⁸⁶ A partir de entonces, la metáfora de la escritura con imágenes y el paralelismo de la puesta en página con la composición musical o el montaje cinematográfico se vuelven recurrentes.

En su libro *Photography and Cinema*, David Company dedica un capítulo entero titulado «Paper Cinema» a la interacción entre fotografía impresa y cine. Company hace un repaso histórico de la relación entre ambos medios, en el que pone como ejemplo desde «foto entrevistas» publicadas en revistas ilustradas a finales del siglo XIX, hasta fotolibros actuales, pasando por el «libro cinematográfico» definido por El Lissitzky en 1923 como una «secuencia continuada de páginas» y por los fotoensayos de la década de los cincuenta. Como señala a propósito del cine y de las publicaciones vanguardistas de la Bauhaus, «la construcción elástica del espacio, el tiempo y el movimiento en el cine tuvo un papel fundamental en la reconfiguración de la página».¹⁸⁷ Por su parte, en un texto titulado «Look, No Words!», Emily King señala que los dos libros pioneros de lo que ella denomina el *sequential textless book*,¹⁸⁸ *The Family of Man* y *Life is Good and Good for You in New York: Trance, Witness, Revels* «a pesar de sus diferencias [...] comparten un modelo común obvio, el del cine. Van generando ritmo de página en página y crean *crescendos* y *diminuendos* de actividad pictórica que emulan el movimiento y el impulso de las películas».¹⁸⁹

Esta influencia del cine en la manera de construir y de pensar los fotolibros continúa hoy. Al hablar de la secuenciación, el prestigioso diseñador holandés Teun van der Heijden señala lo que sigue: «Si tienes un par de personas en una foto y luego otra foto

tiene una persona, puedes usar eso como una especie de efecto de *zoom*», incluso cuando la persona de la segunda foto no es la misma que la que aparecía en la primera. Por otro lado, cuando una fotografía es radicalmente diferente a la que la precede o la sucede, el diseñador equipara esta manera de ordenar las imágenes con un corte rápido en una película.¹⁹⁰

La comparativa entre cine y secuencia fotográfica también sirve para señalar sus diferencias, como hace Allan Sekula cuando afirma que «la organización secuencial, y la construcción paralela de elementos textuales, permite que una obra fotográfica funcione como una novela o una película, con un nivel más alto y complejo de unidad formal. Sin embargo, la apertura del conjunto secuencial constituye una diferencia crucial con el cine: no existe una dictadura unilineal del proyector».¹⁹¹ Aunque podríamos discutir sobre la existencia de una dictadura del libro, en el sentido de que su estructura impone un orden de páginas determinado, lo cierto es que la lectura de la fotografía en el contexto material del libro es, en términos generales, más abierta y libre que el visionado de una película. El lector puede tomarse el tiempo que considere necesario para contemplar y hojear un fotolibro, y es libre, si así lo desea, de empezar por la última página, mientras la duración de un filme le viene impuesta al espectador, al igual que el montaje de los planos y las secuencias. Esta mayor libertad del fotolibro es expresada por Cristina de Middel en una entrevista en la que indica:

«[El libro] como objeto me parece muy bueno. Y, además, la relación de la audiencia con él abre muchas posibilidades. Le dejas al lector muchísimo en su mano. Él decide

cuándo lo abre, con qué música, en qué momento del día, cuánto tiempo... Es decir, no lo estás marcando tanto, como puede ocurrir en un museo, galería o proyección, que son una experiencia cerrada a unos minutos, un espacio, una luz y un ambiente. Creo que con el fotolibro impones mucho menos la experiencia artística al espectador».¹⁹²

La relación de intermedialidad, en la que las imágenes fotográficas son comparadas con fotografías y el paso de una fotografía a otra evoca movimientos de cámara propios del cine, en ocasiones se explicita en los textos críticos que se incluyen en algunos libros de fotografía. Así, en *Françoise*, una publicación de Bernard Plossu que forma parte de la colección Lo mínimo, de la editorial Mestizo, Juan Manuel Bonet, responsable de la introducción, señala: «El manojito que ha elegido dar a conocer ahora, vía Murcia, constituye un fragmento de su diario más íntimo, el de su convivencia de años con F., el de una cotidianeidad tierna, para hablar de la cual él mismo tiende a recurrir a una eficaz comparación cinematográfica: “Encuentro que son como fotogramas de películas, con un aire muy Nouvelle Vague”».¹⁹³ Si en este trabajo, las reminiscencias fílmicas tienen más que ver con la protagonista de la obra y con la estética de unas fotografías íntimas en blanco y negro que con la puesta en página, en otros libros, como es el caso de *Very Very Bad News* de Jordi Bernadó, es el dispositivo el que «nos conduce a una comparación con el cine: el recurso del formato panorámico, combinado con el principio del díptico, reconstituye el espacio cubierto por un movimiento de cámara como el *travelling*; simula el montaje cinematográfico alternando planos distintos de un mismo sujeto: el clásico campo/contra-

campo por ejemplo, pero también variaciones de plano menos radicales».¹⁹⁴ Así, estos recursos cinematográficos son empleados en un libro que, continuando con el símil filmico, podemos considerar un *road book*.¹⁹⁵

El tema del viaje es especialmente propicio para desarrollar este tipo de formas narrativas, que encuentran en el cine un modelo fundamental. En el caso de libros biográficos que combinan fotografía y texto como *Vida y milagros de Paula P.*, de Cristina de Middel, que nace del deseo de contar «la historia real de una prostituta falsa». Las intersecciones entre lo literario y lo cinematográfico —las artes narrativas por excelencia— son una constante, como así lo indica Elena Ruiz Sastre:

Pero, ¿qué ocurre cuando el soporte narrativo no es la palabra sino la imagen fotográfica?, porque precisamente de eso nos habla la obra de Cristina de Middel en su proyecto *Paula P.* Ocurre que la autora, sujetándose a un guion biográfico, tiene que evocar imágenes que busquen suplir las emociones sentidas [...]. En esto el trabajo de Cristina de Middel se aproxima mucho al cine y también su dedicación o quién sabe si no vocación al fotoperiodismo. Sus obras se impregnan de la esencia de los fotogramas, con la dificultad añadida, muy bien resuelta, de que no pertenecen a ninguna película porque esta no existe más que en la reconstrucción mental de las secuencias. Lo narrativo, de nuevo, es literatura. La imagen actúa como potente dinamizador de la imaginación y nos permite convertir en historia lo insinuado, a base de preguntarnos con todos los

adverbios a nuestro alcance por la vida de esa mujer sugerida unas veces y explícitas otras.¹⁹⁶

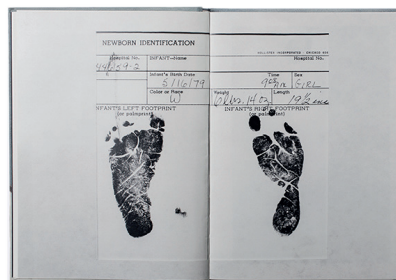
También biográfico es el fotolibro *The Epilogue*, de Laia Abril, en el que se cuenta la vida y la muerte de Mary Cameron («Cammy») Robinson, que falleció a los veintiséis años como consecuencia de la bulimia. El libro comienza, como sugiere el título, después de la muerte de Cammy para después retrotraer al lector a los primeros años de vida de la joven en una especie *flashback* que comienza con la reproducción de su certificado de nacimiento. Abril encontró inspiración en la literatura y especialmente en el cine y reconoce que «la narrativa [del libro] está muy influenciada por los *thrillers*».¹⁹⁷ En este sentido, resulta fundamental que el lector no sepa nada del trastorno alimentario que sufre Cammy hasta el momento (en términos de tiempo narrativo) en el que la familia descubre la enfermedad, hacia los dieciséis o diecisiete años. Hasta entonces al lector le asaltan las dudas, no sabe muy bien lo que está pasando, lo que según Abril, contribuye a que se genere un sentimiento de empatía hacia los padres de Cammy, el resto de su familia y sus amigos, víctimas colaterales de la enfermedad. La historia se construye mediante materiales diversos, desde informes médicos, fotografías familiares, reproducciones del diario de la protagonista, testimonios de sus allegados, etc. Todas las decisiones que se toman en la creación del libro siguen una lógica narrativa:

Nada en el libro es aleatorio o puramente estético, todo tiene una razón de ser. A veces, es más racional, otras más emocional. Los desplegables no solo rompen la narrativa, como todo acontecimiento trágico supone una ruptura en la vida de alguien. También



ocultan algo: el primer diagnóstico de Cammy, el lugar donde tuvo su primer ataque, el hecho de que nadie quisiera vivir con ella porque tuvo otro ataque en casa cuando vivía con sus amigas, su muerte. La bulimia es una enfermedad sobre ocultar cosas y pretender que «todo va bien». Esta era otra manera de poner esto sobre la mesa.¹⁹⁸

Este modo de contar la historia, generando cierto suspense, con partes ocultas que solo se desvelan al desdoblar las páginas desplegadas y con saltos hacia adelante y hacia atrás en el tiempo debe mucho, como la autora reconocía, al montaje cinematográfico.¹⁹⁹ En este sentido, hay que mencionar también la influencia de un libro, *Redheaded Peckerwood*, de Christian Patterson. Abril dice de él «fue uno de los primeros fotolibros [que vi] que no parecía un fotolibro. Era casi como una película en papel».²⁰⁰ No parece casual que el libro de Patterson esté inspirado en la película *Malas Tierras*, de Terrence Malick,²⁰¹ y que en él se mezclen referencias a tanto al caso policial Fugate-Starkweather como a las interpretaciones que se han hecho de él en la cultura popular. Construido a partir de un viaje por carretera que recrea la huida en coche de los adolescentes criminales —un tema recurrente en la literatura y el cine norteamericanos— *Redheaded Peckerwood* también es deudor de las novelas de misterio de Dennis Wheatley en las que se invita al lector a ponerse en el papel de investigador y a reconstruir la historia a partir de las pistas que se le ofrecen. Este mismo ejercicio es el que proponen los dos fotolibros, el de Patterson y el de Abril, en los que la narración se configura a partir de una secuenciación muy meditada de distintos tipos de materiales visuales en una operación de montaje, término

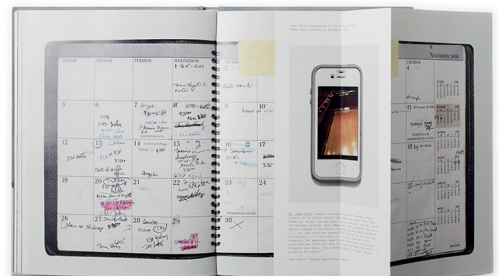
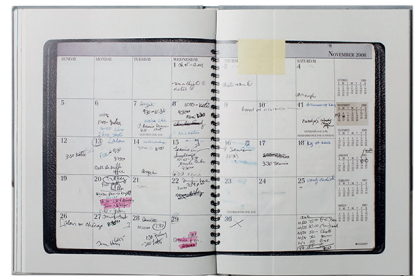
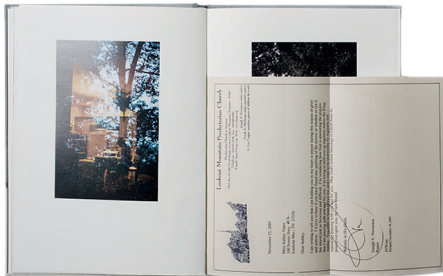
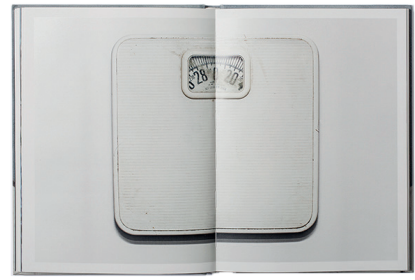


que se entiende, siguiendo a Jacques Rancière, como la yuxtaposición de unidades heterogéneas característica no solo del cine sino de toda la modernidad artística. A través de lo que el filósofo francés denomina «frase-imagen» es posible superar el estado inicial de separación de los elementos ensamblados, transformando «fragmentos visuales en “imágenes”, es decir, en relaciones entre una visibilidad y una significación».²⁰²

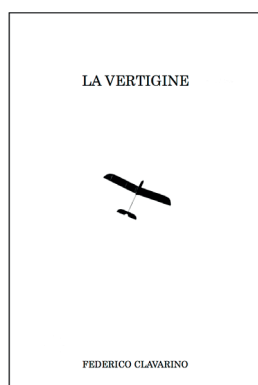


Frente a la analogía literaria y a la cinematográfica, algunos autores como Gerry Badger, muestran su preferencia por la comparación entre fotolibro y pieza musical. Así, aunque admite que puede resultar útil emplear conceptos y términos como los de metáfora, símbolo, paradoja y oxímoron —importados de la literatura—, o el de escena —proveniente del cine—, entiende que la naturaleza abstracta de la música encaja mejor con el modo de narrar que se emplea en los fotolibros:

En términos prácticos, ya sea considerando la secuenciación o el diseño gráfico, tiendo a usar una analogía musical para transmitir el proceso [narrativo]. Podría hablar de un flujo de palabras, o de montar una escena en una película, pero prefiero la música, porque la forma en que se desarrolla una pieza musical equivale mejor a la forma en que se construyen la mayoría de los fotolibros, a menudo semiabstracta y no programática. La mayor parte de las secuencias fotográficas son en realidad más abstractas de lo que podría parecer, incluso cuando la fotografía es de naturaleza «documental». En otras palabras,



(4) *The Epilogue*. Laia Abril. Texto: Laia Abril. Dirección de arte: Laia Abril y Ramón Pez. Dewi Lewis Publishing, Londres, 2014. 248 x 190 mm. 172 páginas. Tapa dura.



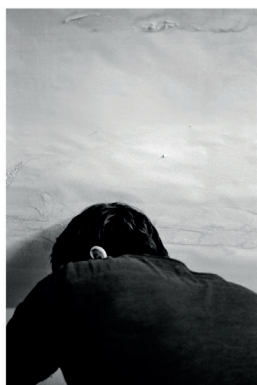
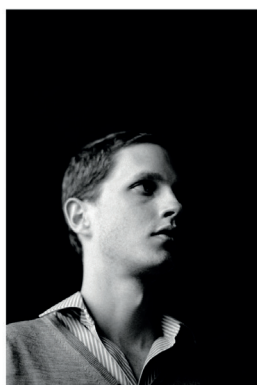
a la hora de armar una secuencia fotográfica es útil pensar en cualidades musicales como el punto y el contrapunto, la armonía y el contraste, la exposición y la repetición. Debe haber un flujo y reflujo en la narrativa de un fotolibro, debe ser «más suave» aquí, «más fuerte» allá, «más rápido» en términos visuales, o más lento, y debe construirse naturalmente, si no en torno a un clímax, al menos a una resolución.²⁰³

En la misma línea, Christian Patterson señala que «la edición y la secuenciación de [fotografías] en un libro es una forma artística en sí, en la que puede y debe haber una musicalidad, un ritmo».²⁰⁴ Y de la música viene también el concepto de *leitmotiv*, del alemán *leiten* (conducir, dirigir) y *motiv* (motivo). El término, popularizado por Hans von Wolzogen, que lo empleó en el análisis de la música de Richard Wagner, se define como un «tema musical dominante y recurrente en una composición» y, por extensión, como un «motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica».²⁰⁵ Este recurso narrativo se emplea en fotolibros como el célebre *Sleeping by the Mississippi*, de Soth, en el que el tema de la cama aparece de manera reiterada a lo largo de toda la publicación, funcionando como símbolo al mismo tiempo del hogar y del viaje.²⁰⁶ Más modesto y alejado de los códigos de la fotografía documental que maneja Soth, también puede hablarse de la existencia de un *leitmotiv* en el fanzine *La Vertigine* de Federico Clavarino, publicado por Fiesta Ediciones y disponible en pdf para su libre descarga en la web del autor.²⁰⁷

La influencia de la música en este trabajo va más allá del uso de esta figura y ha sido puesta de manifiesto por otros fotógrafos como Fosi Vegue,

que en una conversación con el autor señala, refiriéndose a las fotografías que conforman la publicación: «[...] me parecen imágenes con una gran carga sonora, se pueden sentir sonidos graves, agudos, se pueden sentir zumbidos, momentos vacíos y hasta notas musicales».²⁰⁸ Clavarino, que no oculta su deuda con los modos de hacer de otras artes, entre ellas la música, afirma: «En el momento en el que estaba trabajando en *La Vertigine* leí escritos de Paul Klee y de otros autores que intentaron hacer música con la pintura».²⁰⁹ De esta manera, *La Vertigine* puede entenderse como un intento de hacer música con el fotolibro. Las imágenes se suceden a lo largo de las páginas del libro creando un ritmo que sumerge al lector en una especie de ensoñación críptica que apela de manera constante a un fuera de campo que se nos niega sistemáticamente. La única continuidad espaciotemporal del relato viene dada por tres imágenes que constituyen el *leitmotiv* de la obra y que están dispuestas de manera estratégica en la primera página, en la mitad del libro y en la última página.

En la primera fotografía, aparece el brazo de un hombre que sostiene, en su mano derecha, un avión de aeromodelismo, que se recorta sobre un cielo sin apenas nubes. A continuación, vemos un retrato sobre fondo negro en el verso y el recto en blanco. En la siguiente página se invierte el esquema, el verso se deja en blanco y en el recto se coloca la fotografía de lo que aparenta ser un vano. Después se suceden una serie de juegos de dobles páginas, que se combinan produciendo efectos formales de contraste entre opuestos como lleno/vacío, claro/oscurito, figura humana/estructura arquitectónica hasta llegar de nuevo al avión. La fotografía es casi igual que la primera, pero el avión ya no está sujeto por esa mano misteriosa, ahora está suspendido en



(5) *La Vertigine*. Federico Clavarino. Fiesta Ediciones, Madrid, 2010. Fanzine número 2 de la colección FiestaFiesta editada por Ricardo Cases y Natalia Troitiño. 210 mm. 32 páginas. 50 ejemplares.



el aire, flotando por encima del brazo que parece que acaba de lanzarlo. Esta pequeña variación sugiere que entre la primera fotografía y la segunda ha pasado un breve lapso.

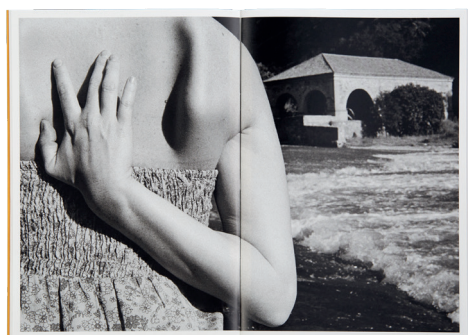
La sensación temporal que produce esta secuencia es difícilmente perceptible en el resto de las imágenes, con una única excepción. De nuevo, lo primero que aparece tras esta página es el retrato de un hombre, también joven, pero con un aspecto menos juvenil. Los rostros de ambos tienen cierto parecido, lo que podría llevar al lector a pensar que son la misma persona, y que entre la primera fotografía y la segunda se ha producido una elipsis de años. Esto implicaría asumir una progresión temporal lineal del relato —que se vería confirmada por la secuencia del avión— y, al mismo tiempo, una asincronía, puesto que el libro contendría intervalos temporales de segundos y de años entre unas fotografías y otras.

Finalmente, tras otra serie de dobles páginas con fotografías enfrentadas en las que se generan juegos formales que hacen que las imágenes dialoguen unas con otras, y «resuenen», el fanzine termina con una fotografía a doble página —la única de la publicación—, en la que volvemos a ver el avión, esta vez en pleno vuelo. El brazo y el paisaje de fondo han desaparecido y ya solo aparece la silueta del aeroplano desde abajo y el cielo. Como si se tratase de una narración circular, la imagen de la cubierta y la de la última página condensan un relato onírico que visualmente remite a la obra de fotógrafos como Ralph Gibson, de quien Clavarino dice: «su trabajo me impactó muchísimo la primera vez que lo vi. Precisamente por eso, por lo que hablábamos antes, intentar no ya escapar de la realidad sino utilizar la realidad como una excusa para producir una percepción de la realidad distinta».²¹⁰

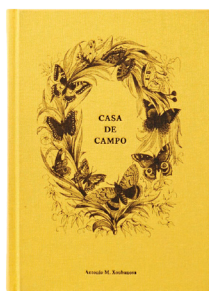
La reedición revisada de *La Vertigine*, publicada por Witty Kiwi en 2018, presenta algunos cambios con respecto a la primera versión en los que merece la pena detenerse. El primero se aprecia ya en la cubierta. De color amarillo, frente al blanco del fanzine, se han eliminado el avión y el nombre del autor, que han pasado a la contracubierta. Lo único que se mantiene, en la parte superior, es el título, con un tipo de letra con remates. La palabra *VERTIGINE*, está en cursiva, provocando una sensación de vértigo que se ve acentuada por el hecho de que la primera «i» se mantenga recta, impertérrita, como si de una nota discordante se tratara, por continuar con el símil musical. Este extrañamiento, sutil pero efectivo, acompañará al lector durante todo el libro.

Al abrirlo, el lector descubre que la primera fotografía —la imagen de la mano sosteniendo el avión de aeromodelismo—, está oculta por la solapa, que solo deja visible un pequeño fragmento para alertarnos de su existencia e invitarnos a desvelarla. Esta estrategia, que incide en el carácter misterioso que envuelve al proyecto, se repite al final del libro, donde ahora se ha colocado la fotografía que en el fanzine ocupaba la página central, la imagen de la mano que acaba de soltar el avión. Entre ambas, como ya se ha señalado, parece haber pasado un lapso muy breve de tiempo. Al colocarlas al inicio y al final del libro, la narración se condensa y se refuerza la idea de instante vertiginoso sugerida en el título y explicitada en el texto de François Couturier que cierra la publicación. Al eliminar la fotografía del avión en pleno vuelo con la que terminaba el fanzine, y que ahora solo aparece convertida en grafismo en la contracubierta, el relato se vuelve más sutil.

La página central la ocupa ahora la fotografía de una niña, de espaldas sosteniendo un globo en



(6) *La Vertigine*. Federico Clavarino. Texto: François Couturier.
Diseño: Paolo Berra. Witty Kiwi Books, 2018. 195 x 280 mm. 48
páginas. 500 ejemplares. Encuadernación rústica con grapa.



forma de caballo del que solo vemos su sombra proyectada sobre una pared. La imagen, que no estaba en el fanzine, alude al vuelo, aunque de manera menos evidente que las fotografías en las que aparece la maqueta de aeromodelismo. También hace referencia al fuera de campo, al que se apela de manera constante a lo largo de las páginas de la publicación. En el libro se han descartado algunas de las fotografías incluidas en el fanzine y se han añadido otras, siempre buscando una armonía rítmica. Para ello se recurre a la composición simétrica, de tal forma que las dos únicas fotografías horizontales del libro, dispuestas a doble página, están colocadas a la misma distancia de la mitad del libro. De igual modo, las páginas en blanco se distribuyen estratégicamente, una al principio, otra en el centro, acompañando a la fotografía de la niña con la sombra del globo en forma de caballo, y una última al final, inmediatamente antes del texto. Estos detalles hacen que el libro mantenga un equilibrio sostenido a lo largo de todas las páginas, en las que al mismo tiempo se producen tensiones provocadas por los contrastes formales que se generan entre las imágenes pareadas.



Si hay un fotolibro que, pese a ser plenamente consciente de las posibilidades que le ofrecen el medio fotográfico y el medio impreso, y de sus especificidades, se proyecta hacia otras artes —particularmente hacia la literatura, la música y la pintura—, ese es *Casa de Campo*, de Antonio M. Xoubanova. Publicado por la editorial británica MACK en 2013, el libro se articula en torno a un *leitmotiv*, que a primera vista puede ser más difícil de percibir que en el caso de *La Vertigine* pero que

aparece de manera más recurrente: el camino. A lo largo de todo el libro, las fotografías de senderos entre la maleza y de cruces de caminos, acompañan al lector en su inmersión en la madrileña Casa de Campo, un territorio fantástico, habitado por «una especie escurridiza y difícil de observar».²¹¹

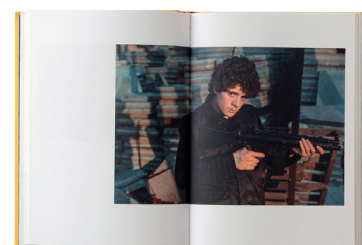
El misterio aquí no se consigue, como en el caso de *La Vertigine*, a partir de encuadres muy cerrados, de apelar al fuera de campo y del blanco y negro. Tampoco se genera, como en *The Epilogue*, mediante el uso de páginas desplegadas que a primera vista nos ocultan cierta información. Se logra de una manera más gestual, gracias a una puesta en escena casi teatral, con personajes que se abrazan, duermen, caminan, miran, y que, en definitiva, «aunque son de comportamiento desconfiado y evitan en lo posible mostrarse, casi siempre se puede concluir que están ahí».²¹² Pero no es un estar apacible y amable, propio de una escena pastoral. Tampoco es todo lo sórdido que podría haber sido. Es un estar siniestro, que nos resulta extrañamente familiar y, al mismo tiempo, nos perturba. En palabras de Xoubanova:

Cuando no conoces un lugar, te creas tu propia idea mental sobre él. Todo el mundo sabía que la Casa de Campo era un sitio en el que podías encontrar prostitutas, gays haciendo *cruising*, *freaks*, etc. Pero una vez que has estado allí un par de veces, ves que lo que habías imaginado excede la realidad. Puedes ver a gente en cualquier tipo de situación, pero luego pasas caminando a su lado y dices «buenas tardes». Ellos te responden «hola» y todo está bien. Pasé alrededor de cinco años haciendo fotografías allí para el proyecto y llegué a conocer el parque muy bien. Ahora



mi percepción de la Casa de Campo es completamente diferente.²¹³

La vocación de crear una ficción que tiene como telón de fondo la madrileña Casa de Campo, se aprecia antes incluso de abrir el libro. La cubierta, de tela amarilla, tiene impreso el título, rodeado por una guirnalda con mariposas y motivos florales, que remite a la literatura infantil, y en concreto a la portada de la segunda edición del primer volumen de *Kinder-und Hausmärchen* de los hermanos Grimm, publicado en 1819. Debajo, y con un tamaño de letra inferior se puede leer el nombre del autor. Xoubanova dice de ella: «Me encanta cómo hemos creado un gran contraste entre la cubierta y el formato del libro y su contenido. Algunas personas me han dicho que la primera vez que lo abres no esperas ver fotografías, sino tal vez una novela o una fábula».²¹⁴ De esta manera se produce una tensión entre una cubierta que parece propia de una obra literaria decimonónica y un interior con fotografías a color, con una estética muy contemporánea, que refuerza la sensación de extrañeza que desprende la obra.



El paralelismo con la literatura continúa en el interior, gracias a una estructura en cinco capítulos. Antes del primero, a modo de prefacio, se nos presenta el *leitmotiv* a través de una serie de fotografías de caminos rodeados de vegetación que nos sitúan geográficamente en una zona boscosa, el lugar en el que se va a desarrollar la acción. La división es temática, y cada capítulo comienza con una fotografía circular en la parte superior de la página. El primero habla del amor, el segundo está dedicado a la muerte, el tercero a los acontecimientos fugaces, el cuarto a los símbolos y el quinto y último, más breve, a la desorientación, a la falta de rumbo. Las alusio-

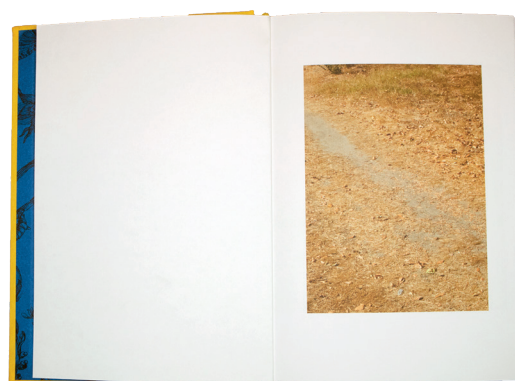
(7) *Casa de Campo*. Antonio M. Xoubanova. Texto: Luis López Navarro. Diseño: Eloi Gimeno, Nerea García Pascual y Grégoire Pujade-Lauraine. Edición: Alejandro Marote, Oscar Monzón, Fosi Vegue, Ricardo Cases, Eloi Gimeno y Antonio M. Xoubanova. MACK, Londres, 2013. 220 mm. 144 páginas. 72 fotografías. Edición bilingüe: español e inglés. Tapa dura impresa en relieve.



nes a estos temas son, casi siempre, sutiles, con fotografías de parejas, de árboles cortados, de agujeros que podrían parecer el paso previo a un entierro o de montículos de tierra a modo de túmulos funerarios. Otras veces las conexiones son más evidentes, como en el retrato del joven con el arma.

Algunas imágenes resultan particularmente inquietantes e invitan al desconcierto, mientras en otras tenemos la sensación de estar situados delante de la escena de un crimen o ante los restos arqueológicos de una civilización desaparecida. La influencia de la pintura atraviesa toda la obra, y así lo hace notar el autor: «Cuando estaba haciendo el proyecto visité en numerosas ocasiones el Museo del Prado. De hecho, si miras atentamente el libro verás que está lleno de referencias pictóricas: El Bosco, Goya...». ²¹⁵ Ejemplos concretos de esta deuda con la pintura son la fotografía del grupo de chicas sentadas en círculo en el suelo haciendo botellón, que remite inevitablemente al motivo iconográfico del aquelarre y la imagen de la mujer pájaro que el autor relaciona con los personajes fantásticos de las obras de El Bosco.

El libro termina con un texto firmado por Luis López Navarro, colocado estratégicamente al final del libro. Una vez que hemos acabado de ver las fotografías se confirma lo que ya intuíamos, que la Casa de Campo, esconde un misterio sin resolver. Que suceden allí cosas que escapan a nuestro entendimiento y nos dejan perplejos. El texto, igual que las fotografías, comienza contextualizando histórica y geográficamente el espacio. Se nos dice que: «con una extensión de 1700 hectáreas, cinco veces mayor que el Central Park de Nueva York o el Hyde Park de Londres, la Casa de Campo es el mayor bosque de Madrid. Situada en un margen de



la ciudad, frente al Palacio Real, fue propiedad de la realeza, que la usaba como coto de caza, hasta que durante la Segunda República el Estado la cedió al pueblo de Madrid». ²¹⁶ El escritor aporta así una información imposible de inferir contemplando las imágenes, para luego, una vez situados, dedicarse, en una deriva hacia la fantasía, a describir a una suerte de almas errantes que «deambulan eternamente por el purgatorio de la Casa de Campo». ²¹⁷ Estos elementos hacen que, a partir de un trabajo que nace como documental, se construya una fábula que transforma una realidad particular en una ficción.

Casa de Campo también cuenta con una versión previa en formato fanzine que, como *La Vertigine*, forma parte de la colección FiestaFiesta. La comparación en este caso resulta especialmente reveladora al poner de manifiesto cómo se transforma un proyecto fotográfico al materializarse en forma de libro. Utilizando las mismas imágenes con algunas variaciones —en el fanzine aparecen fotografías de hojas sobre fondo negro que se descartaron en la edición del libro, y faltan imágenes icónicas como la de la mujer pájaro—, el resultado no puede ser más distinto. El fanzine es más convencional, se parece más a una publicación de fotografía al uso. La cubierta y contracubierta las ocupa la imagen de un perro que, en un ejercicio de sobreinterpretación, podemos identificar con la figura mitológica del Cancerbero, guardián del Hades. El autor nos pone en preaviso de que vamos a entrar en una especie de inframundo en el que suceden cosas que nada tienen que ver con la realidad de lo cotidiano. En el interior, se suceden las fotografías, que ocupan casi todo el espacio de la página y que, a diferencia de lo que ocurre en el libro, no están agrupadas en capítulos. Alguna doble página presenta cuatro fotografías juntas a sangre, disposición que se abandonará en el



libro en favor de una distribución más clásica y menos violenta.

El lector del libro cuenta con más espacios en blanco, —incluidas páginas enteras vacías de contenido— que favorecen el descanso y la reflexión como también lo hacen las fotografías de paisaje, que como se ha mencionado funcionan como *leitmotiv* en el libro y que no aparecen en el fanzine. La sensación que desprenden ambas publicaciones es muy diferente. De tono más documental, aunque también plagado de imágenes simbólicas, el fanzine no transmite con la misma fuerza esa idea de ficción fabulada y fantástica, que en buena medida se debe a decisiones que tienen que ver más con diseño del objeto que con las propias fotografías. En este sentido, podemos entenderlo como un boceto, a lo que contribuye la propia naturaleza de este tipo de publicaciones, de carácter más efímero, en el que el fotógrafo se permite probar distintas soluciones que se perfeccionarán en la publicación del libro, un artefacto más cuidado y que podríamos entender como un objeto más definitivo.

En el fanzine ya se intuye una ordenación de las fotografías, que se hará evidente en el libro, en la que se busca una alternancia cromática, entre imágenes en las que predominan los tonos amarillos y dorados y otras en las que dominan los verdes y los azules. Esto crea una sensación rítmica de resonancias musicales, con momentos fuertes y otros de descanso —función que en *Casa de Campo* cumple paradójicamente el *leitmotiv* del camino— que incide en la idea de que en el fotolibro importa más el todo que las partes.

Los fotolibros, como señala John Gossage, «no son solo un grupo de secuencias»,²¹⁸ son una estructura más compleja en la que tienen cabida fotografías que, consideradas individualmente,

podrían parecer poco interesantes desde un punto de vista estético o de contenido pero que sin embargo cumplen una función concreta dentro del conjunto del libro. Como señala Teun van der Heijden, «si simplemente seleccionas las mejores cincuenta imágenes de una serie, no es un libro interesante, porque la tensión de las fotos es siempre la misma»²¹⁹ y añade, haciendo nuevamente referencia a los modos de hacer de la literatura y del cine, «como en una película o en una novela, tienes que ir generando tensión para después soltarla».²²⁰ Explica además que siempre pide a los autores que le enseñen sus descartes porque «a veces, imágenes de menos calidad que capturan cierto estado de ánimo, o que están vacías de contenido [...] pueden funcionar perfectamente para aliviar la tensión».²²¹

En la misma línea, Alberto García-Alix, en una mesa redonda sobre la fotografía publicada, reconocía un cambio de prioridades que posiciona la narración por encima de la calidad de las imágenes fotográficas consideradas individualmente en el contexto del medio impreso: «Realmente pienso que las fotos malas ganan en las revistas y las fotos buenas pierden. Pongo la mano en el fuego. Pero ya no tiene importancia la fotografía; ahora tendrán importancia otros elementos como qué queremos contar».²²² En este sentido, las fotografías en un fotolibro tienen que servir a un propósito determinado y su inclusión debe justificarse dentro del conjunto de la publicación, de tal manera que no puedan añadirse ni suprimirse imágenes sin que esto suponga una transformación sustancial de la obra, considerada como un todo.

En el proceso de creación de *The Epilogue*, Laia Abril y el editor Ramón Pez, calculan que hicieron entre treinta y cuarenta maquetas con el trabajo antes de conseguir darle la forma definitiva. En la



(8) (Izq) *Kinder-und Hausmärchen*: *Gesammelt durch die Brüder Grimm. Jacob y Wilhelm Grimm*. Frontispicio grabado y título: Ludwig Emil Grimm. G. Reimer, Berlín, 1819

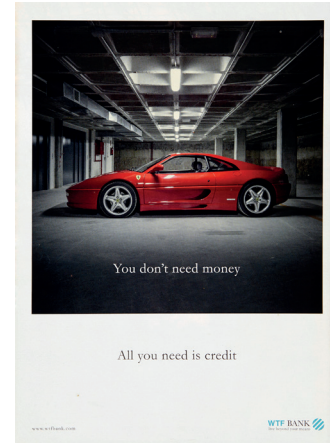
(9) (Der) *Tríptico de las Tentaciones de San Antonio*. El Bosco. ca. 1502. Tabla izquierda abierta: San Antonio perseguido por los demonios [detalle], 1315 x 530 mm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



fase final, Pez considera que es interesante depurar el proyecto y dejarlo en lo esencial: «Cuando estás seguro de que la secuenciación funciona, quitas una foto y ves si cambia la historia. Necesitas hacer este ejercicio para salir de la zona de confort y ver qué tipo de fotos no son necesarias. Llamo a esto la destilación».²²³ Una vez realizado este ejercicio, «no es fácil eliminar una fotografía o una página de un fotolibro de este tipo sin correr el riesgo de alterar drásticamente el libro. Está hecho para depender en gran medida de que cada fotografía tenga su lugar muy específico al lado y justo después y antes de otra fotografía. La colocación de las fotografías y el diseño general crean el tejido conectivo entre las imágenes que hace que el conjunto, el libro, sea algo más que una suma de sus partes».²²⁴ Como señala Maurice Merleau-Ponty para el cine, «el sentido de una imagen depende de las que la preceden [...], y su sucesión crea una realidad nueva que no es la simple suma de los elementos empleados».²²⁵



Tan determinante es lo que se quiere contar como el modo en el que se cuenta. La capacidad narrativa o *tellability* depende así, según Raphaël Baroni, de «la naturaleza de los incidentes específicos que los narradores consideran significativos o sorprendentes y dignos de ser reportados en contextos específicos, confiriendo así un «sentido» a la historia [...] Sin embargo, la narrabilidad también puede basarse en las características del discurso, es decir, en la forma en que se presenta una secuencia de incidentes en una narración».²²⁶ El relato se ve así condicionado por una serie de decisiones subjetivas, como qué eventos son importantes y, por consiguiente, dignos de ser



transmitidos y también se ve afectado por la manera en la que se narra. En el caso de una historia oral, dependerá en gran medida del carisma del orador y de la capacidad perceptiva de la audiencia.

En los fotolibros, conforman el discurso narrativo tanto las elecciones del autor al editar y organizar su trabajo como las condiciones materiales del libro. Así, en *Casa de Campo* observábamos cómo todas las decisiones relativas a la forma del objeto participaban de manera activa en la configuración del relato, desde el tamaño de la publicación y la puesta en página hasta los motivos florales de la cubierta y las guardas. La belleza amable de estos dibujos, que una vez más remiten a los cuentos de hadas de los Hermanos Grimm, contrasta con el interior del libro y con la realidad, más salvaje, de la Casa de Campo. La naturaleza ordenada y domesticada a la que aluden las ilustraciones de las guardas da paso a imágenes de descampados y de zonas semiboscosas.

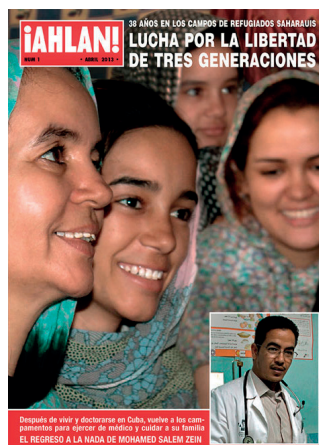
En algunas publicaciones se aprecia de manera muy evidente el uso del formato como elemento conceptual y narrativo. Es el caso de *The Pigs* de Carlos Spottorno, un fotolibro que se apropia de la estética de *The Economist* y del término *pigs* (cerdos), acuñado por algunos medios de comunicación para hacer referencia a los países más débiles de la eurozona: Portugal, Italia, Grecia y España, con la intención de hacer un repaso de los tópicos con los que la prensa, especialmente la anglosajona, ha tratado la crisis económica y social del sur de Europa. Así, el hecho de imitar el formato de la publicación británica tiene más que ver con una cuestión narrativa y simbólica que con una decisión meramente estética. Incluso el precio original del fotolibro —actualmente agotado— de 9,99 €, cumple una función dentro del contenido de la obra,



(10) *The Pigs*. Carlos Spottorno. Edición: Ramón Reverté y Juan Valbuena. Diseño: Carlos Spottorno y Jaime Narváez. Imprenta: Ribadeneyra. Phree, Madrid + RM, Barcelona, 2013. 270 x 199 mm. 112 páginas. 2.000 ejemplares. Edición bilingüe: español e inglés. Encuadernación rústica con grapa.



(11)



(12)



(13)



(14)

(11) *Vanity Fear* n.º1. Las siamesas golosas se dan un baño de fama. Rosalía Banet. La Conservera, Murcia, 2009.

(12) *¡AHLAN!* Nuria Carrasco. Autopublicado, Madrid, 2013. 330 x 240 mm. 100 páginas.

(13) *KALAS*. Nuria Carrasco. Autopublicado, Madrid, 2014. 330 x 250 mm. 112 páginas.

(14) *VOWEI China. The Millennial Issue*. Nuria Carrasco. Autopublicado, Madrid, 2018. 285 x 220 mm. 176 páginas.

acentuando su tono satírico. Esta estrategia apropiacionista —que se repite en la publicación de *Nophoto vgvn*, sobre el municipio de Vegaviana, que emula a la mítica revista *Life*—, ya había sido adoptada por Rosalía Banet en *Vanity Fear*. En ella, la autora se sirve del formato de la célebre *Vanity Fair* para lanzar una crítica a la sociedad de consumo actual, protagonizada por las siamesas golosas y otros personajes creados por Banet. En la misma línea, podemos situar el trabajo de la artista Nuria Carrasco, más radical y crítico que los anteriores, con publicaciones que se apropian del formato de las revistas *¡Hola!*, *Caras* y *Vogue*. En todos ellos se presupone un conocimiento por parte del lector, de los medios a los que se está haciendo alusión, que activa el componente crítico e incluso humorístico de las obras.

3.2. De la narrativa lineal a la elíptica. Maneras de contar

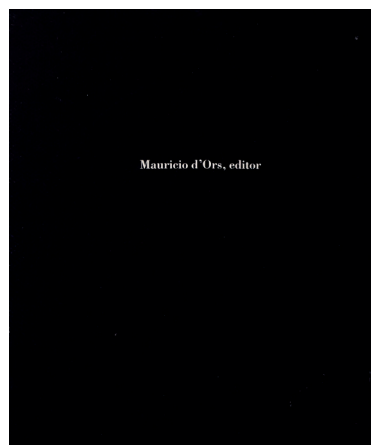
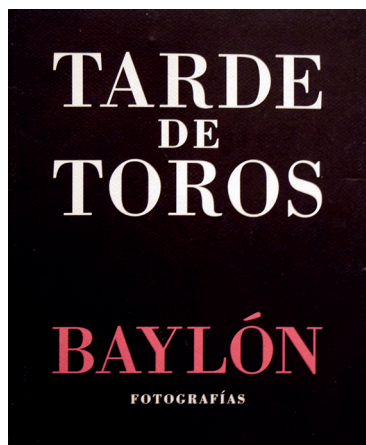
Algunos autores han tratado de establecer tipologías de fotolibros atendiendo a las estructuras narrativas más empleadas por los artistas. Según Badger: «no hay muchos esquemas narrativos o estrategias generales a partir de los cuales se pueda estructurar un fotolibro. Entre ellos se encuentran el lineal, el montaje y el serial, así como los prestados o reelaborados a partir de dispositivos “literarios” como el diario, el memorial y el sueño».²²⁷ Pero, sobre todo, su interés se centra en el concepto de «narrativa elíptica», que utiliza para hacer referencia a «un tipo de fotolibros en los que la poesía y el misterio están a la orden del día más que la claridad y lo concreto».²²⁸ En definitiva, se trata de libros que

potencian la ambigüedad del medio fotográfico, sin que por ello tengan necesariamente una construcción no lineal: «Es posible que la narrativa lineal sea elíptica. La narración podría proceder directamente, por ejemplo, en un sentido temporal, pero las imágenes que impulsan la narración podrían seguir estando relacionadas con la historia de una manera extraña, alusiva o abstrusa».²²⁹ Badger pone algunos ejemplos de libros con narrativas elípticas: *Paris*, de Moï Ver; *Métal*, de Germaine Krull; *Kitaru beki kotoba no tame ni*, de Takuma Nakahira; *New York*, de William Klein; *The Americans*, de Robert Frank; *Chizu*, de Kikuji Kawada; *Toshi-e*, de Yutaka Takanashi; *Shashin yo Sayonara*, de Daido Moriyama; y, el más reciente *A Shimmer of Possibility* de Paul Graham.

Lo que comparten todos estos ejemplares, además de su carácter críptico y de su complejidad narrativa, es la voluntad de estimular el espíritu crítico del lector, de promover el pensamiento más allá de los convencionalismos y los clichés visuales, y de hacerlo a través de una acción sabotadora basada en la incertidumbre que da lugar a obras abiertas a múltiples interpretaciones. Por su parte, Anne Golaz, en su tesis doctoral, adopta algunas de estas categorías y propone otras nuevas como «narrativa fracturada», que sería algo parecido a lo que Badger entiende como narrativa elíptica, y que la autora emplea para hablar de *Redheaded Peckerwood* de Christian Patterson, de *Lick Creek Line* de Ron Jude, de *Casa de Campo* de Antonio M. Xoubanova y de *Illuminance* de Rinko Kawauchi. Golaz utiliza los términos «anti-narrativa o contra-narrativa» para hacer aludir a libros en los que los autores no buscan contar una historia en el sentido convencional de la palabra, sino generar un sentimiento de confusión en el lector como sucede en *Le Luxe* de Roe Ethri-

dge o *Vanilla Partner* de Torbjørn Rødland. De este último comenta: «*Vanilla Partner* es como un amigo intrigante. Casi un amigo, que después de meses todavía no sabes si es un buen o mal amigo. Así que bailas sobre una delgada línea, divertido, cautivado, confiado y listo para una caída».²³⁰ Para referirse a libros en los que se exploran las posibilidades materiales del medio, tales como *Broken Manual* e *Iris Garden* de Alec Soth, *A Head with Wings* de Anouk Kruithof, *Nine Nameless Mountains* de Maanantai emplea la expresión «narrativa experimental». Por último, habla de «meta narrativa» para referirse a libros que reflexionan sobre su propia narratividad y enmarca dentro de esta categoría el ya mencionado *A Shimmer of Possibility* de Paul Graham y *La Montagne Dorée* de Myriam Ziehli.

Las fronteras entre las distintas categorías son difusas y en ocasiones los libros no terminan de encajar en estos compartimentos, creados con el único fin de comprender los distintos modelos narrativos en los que se basan los autores de fotolibros a la hora de estructurar y ordenar su trabajo. Esto se debe a que, en última instancia, cada proyecto requiere de una construcción narrativa individualizada y específica, condicionada por la naturaleza de la obra y por la intención del artista. Los trabajos que se centran en una acción concreta que se desarrolla en un marco espaciotemporal determinado parecen, a priori, los más apropiados para el uso de la narrativa lineal y de la estructura clásica de presentación, nudo y desenlace. Un ejemplo de esto es *Tarde de Toros* de Baylón, en el que se cuenta cómo transcurre una tarde de corrida en la madrileña plaza de Las Ventas. Entre 1991 y 1995 el fotógrafo acudió a todas las *isidradas* para hacer fotos de «reventas, buscavidas, ganaderos,

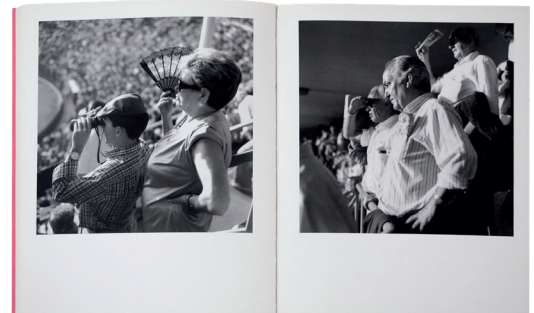
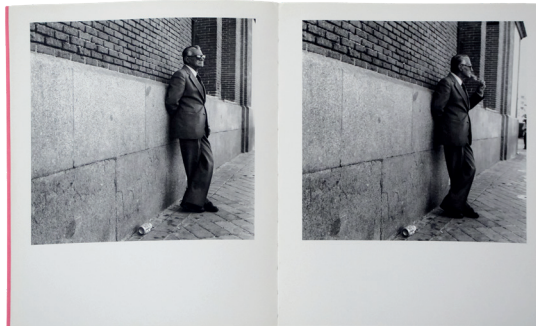
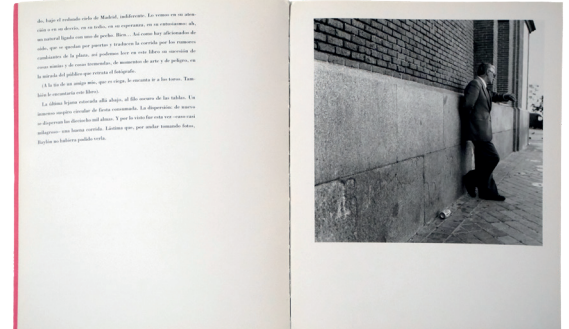
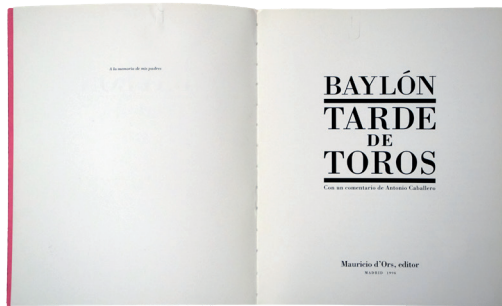


chavales, ejecutivos, parejas marujas, manolos, policías, pepes y peponas..., un sinfín de personajes». ²³¹ Una vez reunido el material, entre ciento cincuenta y doscientas fotografías, Baylón le presentó el proyecto a Mauricio D'Ors y decidieron hacer con él un libro en el que, en palabras del autor: «hay una historia desde el principio hasta el final, es [la de] una mujer de a pie que entra en la plaza para ver los toros, entra, se sale y ¡santas pascuas!». ²³²

El libro empieza con una secuencia próxima a lo cinematográfico compuesta por tres fotografías: en la primera vemos a un hombre apoyado contra una pared y mirando un reloj de pulsera, en la segunda el hombre, que continúa apoyado contra el muro con los brazos cruzados detrás de la espalda, mira al horizonte, y en la tercera le vemos dar una calada a un cigarrillo. Tras esta introducción en la que se nos habla de la espera, de tiempo suspendido, empiezan a llegar los aficionados a los toros, protagonistas absolutos del relato. Se suceden las fotografías de personas fuera de la plaza. En una de ellas se nos muestra un cartel que nos indica que nos encontramos en Las Ventas, plaza de la que más adelante se verá parte de su arquitectura. Asistimos también a una trifulca entre un grupo de hombres. Seguimos viendo gente esperando, mirando, caminando, etc. Hasta que por fin empiezan a entrar en la plaza. Suben las escaleras y los vemos ocupando sus localidades. Adivinamos, por la expresión de sus rostros, cuándo está sucediendo algo importante, acción que se nos niega sistemáticamente. Solo en la mitad del libro encontramos tres fotografías en las que se ven, en el ruedo, al torero y al toro. Una vez terminado el espectáculo —que tiene lugar en el fuera de campo— el público se dispone a salir de la plaza. Sonrientes, los espectadores hacen suponer al lector que han asistido a una buena corrida. A modo

de epílogo, en la última página, se incluye una fotografía de una escultura con un pie de foto que reza: «Homenaje a “Yiyo”. Plaza de las Ventas, Madrid», a la que sigue este texto: «Quisiera hacer extensivo este homenaje a todas las personas que aquí aparecen casualmente retratadas. Gracias a su espontaneidad —gente de carne y hueso representativa de la Fiesta de los Toros— este libro adquiere su sentido. Deseo de todo corazón que sea motivo de gozo para quien se detenga a contemplar mi trabajo, expresando a la vez mi más profundo respeto por toda la afición, con la que yo mismo me identifico. ¡Va por ustedes!, Baylón». ²³³

El libro tiene una estructura convencional, con un texto introductorio «que arropa las imágenes» firmado por Antonio Caballero y que el fotógrafo considera «fundamental para orientar al neófito en este tema». ²³⁴ A la introducción le sigue el trabajo fotográfico, que se ordena respetando la cronología de los acontecimientos mostrados. Sin alterar la linealidad del relato, las imágenes se agrupan generando juegos formales. A la tensión interna de algunas de las fotografías individuales, se añade el diálogo que establecen otras en las dobles páginas, que enfrentan a personajes que parecen mirarse, y que, en ocasiones, provocan situaciones cercanas a lo cómico. La disposición de las fotografías en la página sigue un esquema clásico: todas las imágenes están colocadas en la parte superior, dejando amplios márgenes blancos. El diseño del libro es igualmente sobrio y convencional. Encuadernado en rústica, con un formato vertical y un tamaño muy próximo al del DIN A4, sigue un modelo más o menos estandarizado. Toda la atención la ocupa el trabajo de selección y secuenciación de las imágenes, llevado a cabo por el autor en colaboración con el editor Mauricio D'Ors. Esta es una de las princi-



(15) *Tarde de toros*. Luis Baylón. Texto: Antonio Caballero. Edición: Mauricio D'Ors, Madrid, 1996. 270 mm. 56 páginas. Edición bilingüe: español y francés. Encuadernación rústica tapa blanda.



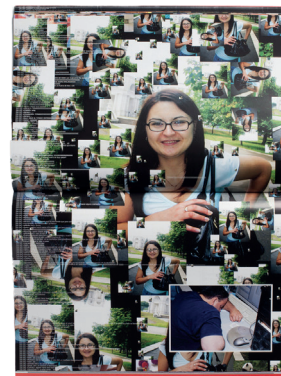
pales diferencias con respecto a los fotolibros más recientes, en los que por lo general se integran los aspectos materiales y formales del libro en la narración. Es el caso de <YO><YO><YO> de Roc Herms que, aunque se encuentra estéticamente en las antípodas, parte de una premisa similar a *Tarde de Toros*: documentar lo que sucede en un evento de carácter lúdico. Herms asistió durante cinco años consecutivos, entre 2006 y 2010, a la Campus Party de Valencia, una LAN (Local Area Network) Party en la que miles de aficionados a los ordenadores se reunían durante una semana en un espacio en el que se dedicaban a jugar y a compartir archivos.

En un primer momento, el autor se acercó al tema de manera fotoperiodística. Realizaba fotografías de lo que sucedía a su alrededor y empezó a encontrar patrones. De esta manera, comenzó a agrupar imágenes de ratones, teclados, enchufes, de personas durmiendo delante de los ordenadores, de gente deslumbrada por la claridad al salir del recinto tras haber pasado muchas horas delante de una pantalla, etc. Pero enseguida se dio cuenta de que este enfoque convencional le resultaba insuficiente para contar lo que realmente estaba sucediendo en la Campus Party. Lo interesante, desde su punto de vista, ocurría dentro de las pantallas. La presencia física de los cuerpos no ofrecía información sobre lo que estaba pasando en el entorno digital. Por este motivo, uno de los años empezó a recolectar imágenes de los escritorios de algunos de los asistentes al evento. Los fondos de pantalla, la cantidad de iconos y la manera en la que están distribuidos en el espacio, los programas que tienen instalados, los nombres de los archivos..., permiten que nos hagamos una idea de cómo es la persona a la que pertenece el ordenador, de sus intereses, sus gustos, sus costumbres, etc.



En este proceso de ir adentrándose en lo que sucede en la máquina, Herms empezó a recopilar otro tipo de materiales, entre ellos la conversación que tuvo lugar en el chat al que estaban conectados los asistentes a la LAN Party durante veinticuatro horas, así como diferentes archivos de imágenes que se intercambiaban los usuarios a través de programas como Messenger. El reto consistía, una vez reunidos los distintos tipos de imágenes, en dar un orden y una coherencia al trabajo, que finalmente tomaría forma de libro. De la edición se encargaron el autor y Eloi Gimeno, que se ocupó también del diseño. Juntos decidieron que el libro tendría una estructura narrativa de viaje de ida y vuelta, de un entorno físico a uno virtual.

Las primeras páginas del libro las ocupa el chat, que al principio sale cortado, con las letras en un tamaño muy grande y según avanzamos la toma se abre, y la cámara se aleja como en una especie de *zoom out*. La conversación se inicia a las 0:00 y a partir de ese momento van pasando los minutos. Unas páginas más adelante vemos la primera fotografía de una regleta con enchufes, que funciona como metáfora visual del inicio de la travesía. Siguiendo los cables se llega a los periféricos — teclados y ratones — y más adelante a la pantalla, la puerta de entrada a lo digital, frontera entre *hardware* y *software*. Después de las fotografías de los escritorios, vienen las imágenes compartidas por los usuarios y los iconos de programas, carpetas y archivos, con una puesta en página caótica en la que se acumulan cada vez más imágenes. Cuando llegamos al clímax, con la página llena por completo de imágenes, se crea una transición mediante una doble página en blanco que genera una ruptura muy abrupta con respecto al *horror vacui* de las páginas precedentes. Este contraste se acentúa porque hasta



ese momento las páginas tenían el fondo negro del chat, en alusión también a la oscuridad del interior del recinto donde se celebra la Campus Party. Finalmente, salimos del ordenador con las fotografías de los usuarios cegados por el sol a página completa con las que termina el libro. La puerta del recinto se convierte así en otro símbolo entre lo digital y analógico. Una vez traspasada se produce una desconexión con lo que estaba sucediendo en el entorno virtual.

Durante todo el viaje, el chat está presente como fondo de las imágenes y, en palabras del fotógrafo, las acompaña como si de un «hilo musical» se tratase. La analogía musical también resulta adecuada para hablar de un fotolibro, con un ritmo *in crescendo* roto por la doble página blanca, una especie de silencio que funciona como transición hacia un final donde la vorágine se sustituye por fragmentos de rostros que ocupan toda la superficie de la página. El chat, además de situar las distintas capas de realidad del relato en un mismo eje temporal, también tiene una función práctica, la de indicar el sentido de la lectura. Desde la primera maqueta, Herms y Gimeno tuvieron claro que el



(16) <YO><YO><YO>. Roc Herms. Diseño: Eloi Gimeno.
Edición: Roc Herms, Eloi Gimeno y Moortiz Neumüller.
Autopublicado, Barcelona, 2015. 340 x 230 mm. 96 páginas.
577 fotografías. Encuadernación rústica con grapas.

libro debía tener formato apaisado y que las páginas tenían que pasarse de abajo hacia arriba. La subversión del sentido de la lectura no responde a una cuestión estética. El libro, como objeto, está concebido como si fuese un ordenador portátil. Con un tamaño similar al de estos aparatos, la encuadernación está donde se encontraría la bisagra del ordenador, en el lado largo de la página. Vemos así como todos los elementos del libro están pensados para reforzar conceptualmente el proyecto.

Ambos libros, *Tarde de Toros* y <YO><YO><YO>, hablan, con imágenes, de un grupo social, en el primer caso se trata de aficionados a la tauromaquia y en el segundo de amantes de los ordenadores. En los dos, el relato presenta una narrativa lineal, con una estructura de planteamiento, nudo y desenlace. Pese a ello, son más las diferencias que las semejanzas entre dos modelos de libro que nos sirven para ejemplificar algunas de las transformaciones más significativas del medio en los últimos años. Asentado en la tradición documental humanista, el primero se mueve dentro de los cánones estéticos establecidos por la fotografía del instante decisivo, con imágenes en blanco y negro que capturan gestos y situaciones impregnadas de un humor amable. Se nos cuenta, como el propio autor señala, cómo los distintos personajes de esa tarde de toros van llegando a la plaza, entran, ven el espectáculo, salen y se van. La secuencia fotográfica lleva todo el peso de la narración, después de que el texto introductorio haya contextualizado lo que las imágenes van a mostrar. Frente a esto, el segundo, plantea una historia conceptualmente más compleja a nivel narrativo a través de códigos importados de la ficción y de recursos propios de otras artes. Aunque con el material inicial del proyecto podría haberse construido un relato semejante al de *Tarde de Toros*

—de hecho, en el libro se incluyen fotografías de los asistentes dentro del recinto delante de las pantallas del ordenador y también de ellos saliendo del edificio— se decidió plantear otro tipo de narración, más simbólica que referencial, mediante la combinación de fotografías *amateur* de los asistentes a la Campus Party —protagonistas del libro—, imágenes tomadas por el autor y otro tipo de elementos visuales como iconos de programas de ordenador y capturas de pantalla del chat.

La materialidad del libro, su diseño y maqueta-ción, dan cohesión a la diversidad y disparidad de elementos, tan propia de los relatos posmodernos. La constatación de la ineficacia de la aproximación documental tradicional, que supone el acercamiento del fotógrafo al tema únicamente mediante la toma de imágenes, es una constante en los proyectos actuales. Así, viene siendo habitual en los proyectos documentales recientes el uso de materiales de archivo y la reivindicación de la fotografía *amateur* en un contexto de saturación visual en el que algunos artistas cuestionan incluso la necesidad de producir nuevas imágenes. También ha aumentado la confianza en el libro entendido como obra de arte. El hecho de que se eliminen convencionalismos como los textos introductorios, que en muchas ocasiones servían para justificar y autorizar el trabajo fotográfico, habla de esa renovada apuesta por el libro y por la imagen. En <YO><YO><YO> no solo se prescinde de toda explicación verbal del proyecto, también se incluyen detalles de diseño que dan cuenta de hasta qué punto el libro está concebido como un todo. En lugar de contar con una página legal al uso, la página que sigue a la portada incluye los datos de editor, diseñador y autor, además del número de ISBN pero utilizando un lenguaje informático y con el mismo tipo de letra de la

portada y que simula la interfaz del chat que vendrá a continuación.

Además de la narrativa lineal —más o menos elíptica y cronológica o no— es común que muchos fotolibros no presenten un relato con una estructura convencional, con un principio y un final definidos. Algunos libros tienen en la deriva su razón de ser, sin necesidad de que exista una progresión que lleve al lector a un desenlace. Es nuevamente la constatación de la ambigüedad del medio fotográfico lo que favorece la construcción de narrativas saboteadoras en las que se dificulta intencionadamente la lectura y se reivindica el derecho a la opacidad. La complejidad que alcanzan en este sentido algunos fotolibros contemporáneos, responde, en gran medida, a un nuevo tipo de público, como advierte el editor Lesley Martin al afirmar:

[...] Creo que la forma de leer las fotografías ha cambiado. La sofisticación del espectador ha crecido, y la gente está prestando más atención a cómo leer un libro de fotos. Creo que antes la gente tenía una forma muy lineal de leer de A a B a C a D, y ahora están más acostumbrados a formas complejas y desarticuladas de leer. Y de nuevo, creo que se debe a Internet, o iTunes, hasta cierto punto. La comparación con la industria musical es buena en el sentido de cómo escuchábamos un disco, desde el principio hasta el final. Y ahora, [escuchamos] un minuto de rock clásico y un minuto de Bach, y la gente puede seguirlo.²³⁵

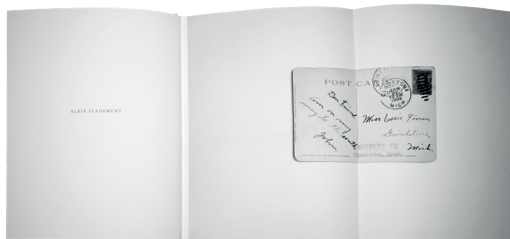
Esto da pie a que se publiquen libros como *Almost There*, de Aleix Plademunt en el que el autor plantea una reflexión sobre los conceptos de viaje y

de distancia. En el libro toda sensación de certidumbre es abandonada en favor de un sentimiento de desasosiego producido por la imposibilidad —manifestada en un título que podríamos traducir por «casi ahí»— de aprehender una realidad de la que nos encontramos demasiado cerca o demasiado lejos y que nos empeñamos, en un esfuerzo cognitivo, en resituar. Este intento frustrado de colocarnos a la distancia precisa que requiere todo acto de conocimiento genera un relato que por momentos se vuelve ininteligible y opaco. El lector se ve sumergido en un viaje en el espacio y en el tiempo en el que las distancias se vuelven, a veces, incommensurables, como sucede en una doble página en la que se enfrenta una fotografía de restos arqueológicos del pleistoceno con una imagen de la galaxia de Andrómeda. Este tipo de choques abruptos entre lo más cercano y lo más lejano acompaña al lector desde las primeras páginas del libro, que comienza con una reproducción de una postal que fue enviada en 1909 y que nunca llegó a su destinatario. Un siglo más tarde, por azar, la postal acabó en manos del fotógrafo y sirvió como detonante del proyecto. Esta imagen funciona como una declaración de intenciones de lo que el lector va a encontrarse en el interior del libro: un viaje en el que lo importante no es el destino (al que, de nuevo como nos indica el título, nunca conseguimos llegar) sino el trayecto. En las siguientes páginas vemos una fotografía de un avión, con la que se insiste en esa idea de viaje, después un plano general de un paisaje al que sigue una fotografía de un astro luminoso sobre el cielo negro y, a continuación, una imagen de lo que parecen células vistas al microscopio. Página tras página se van sucediendo cambios de escala en un vaivén constante en el que en ocasiones resulta difícil establecer conexiones entre unas fotografías y otras. La



sensación de deriva que se desprende de la manera en la que está construida la narrativa del libro se corresponde con el modo de trabajar del autor, que habla del proyecto en estos términos:

Fotografío el lugar de donde vengo y el lugar donde nací y hago que dialoguen con los paisajes de mi imaginación fotográfica, que geográficamente están mucho más lejos, pero que he hecho que formen parte de mi imaginación personal. Me subo a un avión para mirar hacia abajo desde lo alto y luego vuelvo aquí, cerca. Muy cerca, para reunir diferentes tipos de distancias, espacios en las grietas en los que desafiar las convenciones de la lógica; y fotografío lo que tengo más cerca de mí, mi padre, y descubro que no solo hay una distancia de tiempo entre nosotros, sino también una distancia emocional. Y luego me voy de nuevo, a buscar muy, muy lejos, a buscar la mayor distancia. Y me encuentro mirando la Galaxia más cercana (Andrómeda) desde un observatorio en mi propio país, desdibujando una vez más esta idea de una única distancia. Y cuando lo fotografío, me doy cuenta de que estoy fotografiando una galaxia que puede que ya no exista porque la luz que veo ha tardado millones de años en llegar a mí. Al mismo tiempo Andrómeda se encuentra a 2,5 millones de años luz. Esto significa que la luz que llega al objetivo de la cámara ha estado viajando durante 2,5 millones de años. Y luego trato de hacer el viaje opuesto, y trato de imaginarme lo que vería un tipo sacando una foto desde Andrómeda en el mismo momento que yo. Ese tipo vería un *Paranthropus Boisei* en la Tierra.

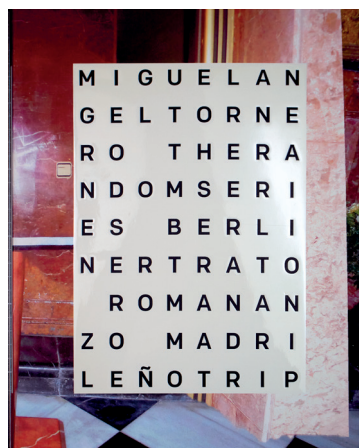


Decidí fotografiar algunos restos de Boiseis, y fui a algunas de las cuevas donde se encontraron algunos de ellos.²³⁶

(17) *Almost There*. Aleix Plademunt. Diseño: Aleix Plademunt y Grégoire Pujade-Lauraine. MACK, Londres + Ca L'Isidret, 2013. 260 mm. 116 páginas.

La naturaleza del trabajo propicia un tipo de narrativa fracturada que se genera a partir de lo que Gerry Badger denomina «secuencia *collage*»²³⁷ y que implica la combinación de imágenes eclécticas —aunque visualmente coherentes gracias al uso del blanco y negro— para crear un relato que no progresa de manera lineal y lógica, sino que avanza serpenteando. Este tipo de narrativa, que según Badger lleva empleándose en los fotolibros desde los años veinte, se ha convertido en uno de los modelos predilectos entre las generaciones más jóvenes de fotógrafos, acostumbrados, como señalaba Lesley Martin, a un nuevo tipo de consumo cultural fragmentario auspiciado por la omnipresencia de internet y por la sobreabundancia de imágenes digitales.

Si en libros como *Almost There* resulta difícil por momentos seguir el relato del viaje que propone Plademunt, otros como *The Random Series*, de Miguel Ángel Tornero, encuentran en la ruptura de la narrativa lineal su razón de ser. Siguiendo la metodología empleada por el autor para generar sus fotomontajes digitales, y que consiste en «coser [mediante el uso de un software que no está pensado para este fin] imágenes sin relación aparente»,²³⁸ todo en el libro está dispuesto de manera aleatoria. «Los pliegos», como explica Tornero, «han sido barajados antes de encuadernarse, de manera que prácticamente cada ejemplar el único».²³⁹ Esto hace que las páginas estén desordenadas, de tal forma que, en el ejemplar de la colección de fotolibros de la biblioteca del MNCARS, la segunda página es en realidad la número treinta y siete y la portada, en

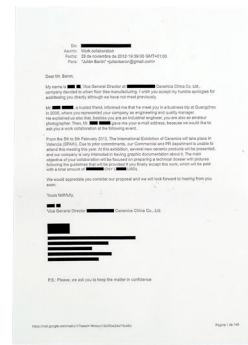
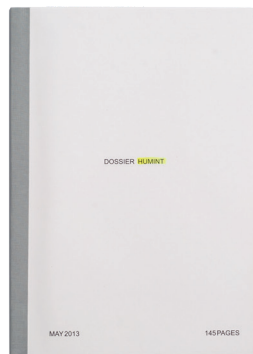


(18) *The Random Series: berliner trato, romananzo y madrileño trip*. Miguel Ángel Tornero. Texto: Miguel Ángel Tornero y Carlos Fernández-Pello. Diseño: underbau. RM, Barcelona, 2014. 144 páginas. 96 fotografías. 315 x 245 mm. Edición cuatrilingüe: alemán, español, italiano e inglés.

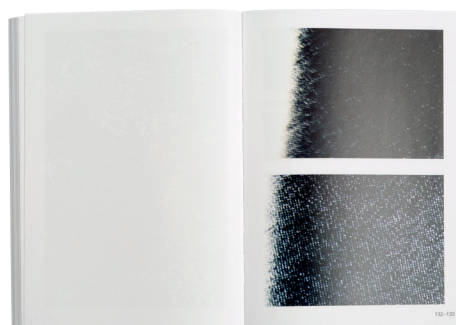
lugar de abrir el libro, está situada hacia el final de la publicación.

Además de los *collages* fotográficos, a partir de imágenes tomadas por el autor en Berlín, Roma y Madrid, el libro incluye dos textos en una edición cuatrilingüe (inglés, español, italiano y alemán), uno escrito por Tornero y titulado «Un tipo de presentación, una especie de introducción, un toque del libro de texto, o algo así como una justificación» y otro firmado por Carlos Fernández-Pello que lleva por título «Un algo, un ritmo, un mundo de fantasía». Continuando con el ejercicio conceptual y procesual con el que fueron creadas las imágenes, basadas en el error como dispositivo creativo, se utilizaron herramientas automáticas de traducción para pasar los textos de un idioma a otro. Esta práctica se llevó a cabo varias veces con la intención de generar «incoherencias gramaticales, cortes abruptos y errores sintácticos»²⁴⁰ en sintonía con el resultado visual, de tono surrealista, de los *collages* fotográficos. El libro, editado por Gonzalo Golpe y diseñado por el estudio Underbau, recibió el premio nacional al mejor libro de arte publicado en 2014. Este reconocimiento pone de manifiesto la creciente importancia que se le otorga al artefacto concebido como un todo, en el que las decisiones de diseño y de maquetación juegan un papel fundamental en el conjunto de la obra. Así, la radicalidad formal de las imágenes tiene su correlato en una publicación que supone un desafío de las restricciones y los convencionalismos impuestos por la forma libro.

Más abstracto y aparentemente igual de antinarrativo es *Dossier Humint* de Julián Barón. *A priori*, se trata de un catálogo de azulejos que nace de un misterioso encargo de espionaje industrial que una empresa china le hace a Barón, al que solicitan un informe sobre las nuevas tendencias en el mercado



(19) *Dossier Humint*. Julián Barón. Diseño: Eloi Gimeno. Autopublicado, Madrid, 2013. 297 x 210 mm. 145 páginas. 215 fotografías. 500 ejemplares.



de los azulejos. El libro tiene efectivamente el aspecto austero de un dossier estándar, pero el lector advierte muy pronto que detrás de las imágenes hay una búsqueda formal que denota un interés estético que va más allá de lo que sería un trabajo fotográfico de encargo al uso. La publicación empieza con fotografías de texturas que ocupan casi toda la página y de nuevo como si de un movimiento de cámara cinematográfica se tratase, la toma se hace más abierta y empezamos a ver que estas texturas pertenecen a baldosas colocadas sobre una superficie negra. Se introduce después una variación en la maquetación, y aparece una doble página con cuatro fotografías, dos en el verso y dos en el recto, que nos muestran composiciones geométricas que remiten al neoplasticismo. Después, una nueva variación, las baldosas están situados sobre un fondo blanco en lugar de negro. Estas sutiles transformaciones se van sucediendo a lo largo del libro hasta que, hacia la mitad, aparece un nuevo elemento formal con el que se empezará a jugar, el reflejo de unas luces en la superficie brillante de los azulejos.

De nuevo, como sucedía en *The Random Series* —y en *C.E.N.S.U.R.A.*, un fotolibro de Julián Barón del que se hablará más adelante— un error técnico sirve para abrir nuevas posibilidades visuales y para repensar la imagen. En la página 71 se introduce por primera vez la figura humana en fotografías en las que vemos fragmentos de pies que transitan las superficies azulejadas. Los cuerpos reciben el mismo tratamiento visual que la cerámica, se sitúan en un mismo plano plástico. En esta deriva empezamos a ver formas más orgánicas y nuevos esquemas de puesta en página. Todo ello va generando un determinado patrón rítmico —cualidad que caracteriza a todos los libros diseñados por Eloi Gimeno— que hace que, a pesar de que no poda-

mos hablar de relato en un sentido estricto, sí percibamos una evolución hacia una abstracción matérica en la que los azulejos parecen haberse desintegrado por completo. El título, abreviatura de *Human Intelligence*, hace referencia a un tipo de espionaje en el que se emplean agentes sobre el terreno. La subjetividad se convierte así en un factor determinante en un trabajo eminentemente gestual que se nos presenta bajo la apariencia objetiva y ascética de un dossier profesional.

3.3 Decir y mostrar. Interferencias entre el texto y la imagen

Toda imagen fotográfica es, por naturaleza, polisémica y ambigua. Es capaz de mostrar el referente, lo fotografiado, pero incapaz de ofrecer una explicación que satisfaga las expectativas del espectador. En palabras de Maurice Blanchot: «la imagen de un objeto no sólo no es el sentido de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse».²⁴¹ Este es uno de los principales motivos por los que la fotografía recurre al texto que, aunque igualmente ambiguo, se convierte en la parte connotativa de la relación. Como señala Gauthier, «cuando la imagen figurativa tiene explícitamente por función la de reproducir sentido, se envuelve en el comentario y requiere la anécdota».²⁴² La palabra actuaría entonces como «anclaje» y «relevé», contribuyendo a restringir el significado de la imagen fotográfica, seleccionando unas connotaciones y rechazando otras. El texto, ejerce según Roland

Barthes «un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor represor, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología».²⁴³ En la misma línea, Victor Burgin señala que «la polisemia de la imagen es controlada por su yuxtaposición con el texto verbal».²⁴⁴

El espacio en el que se produce esta interacción también afecta a la recepción y a la comprensión del mensaje por parte del receptor. Una fotografía y un texto en un periódico son leídos como información, a priori, verídica. La pretensión objetiva de esta empresa se puede inferir de «la palabra documental [que] ciertamente sugiere un interés en lo que es real, lo que existe, en lugar de lo que uno trae personalmente, si no irracionalmente, a la mesa de la actualidad. Las pruebas documentales corroboran lo que de otro modo es una aseveración o una hipótesis o una afirmación».²⁴⁵ Sin embargo, cuando imagen y palabra aparecen combinadas en las páginas de una obra de ficción o de un libro de arte se interpretan de forma más abierta, atendiendo a las funciones poéticas y simbólicas sugeridas por el contexto. En el ámbito del fotoperiodismo la fotografía se emplea para ilustrar y dar credibilidad al texto que, a su vez, a través de los títulos, los pies de foto y los comentarios, sirve para explicar la fotografía. Por el contrario, dentro del contexto artístico la relación entre imagen y texto es más compleja y los roles de una y otro no tienen por qué responder necesariamente a las expectativas de referencialidad y objetividad impuestas por la tradición documental. Esta constatación supone una liberación y favorece la aparición de obras en las que imagen y texto se combinan sin subordinarse en un

«espacio de interacciones difusas»,²⁴⁶ dando lugar a un nuevo producto cultural.

En este terreno se mueven las publicaciones pertenecientes a la ya mencionada colección Palabra e Imagen que «no son libros de arte, no son libros de fotografía, no son obras literarias» sino un «concepto nuevo».²⁴⁷ Esta iniciativa editorial consistía en la publicación de libros en los que un escritor y un fotógrafo creaban una obra conjunta en la que «las imágenes no son mera ilustración, sino eficaz complemento del texto».²⁴⁸ A su vez, el texto no explica las imágenes, sino que tiene valor por sí mismo. A partir de una idea, «no solo la palabra, también la fotografía, la composición, el tipo de letra o el color del papel pueden servir para expresarla. En nuestros libros todo obedece a algo, todo tiene sentido dentro de la profunda unidad que es la base de Palabra e Imagen».²⁴⁹ La colección supuso un campo de experimentación en el que se probaron distintas soluciones para la combinación de elementos visuales y textuales:

Lo cierto es que a lo largo de casi quince años, Palabra e Imagen ensayaba las posibilidades entre ambas disciplinas: hay escritores que elaboran sus textos independientemente y los hay que trabajan con el fotógrafo. O los que realizan ellos mismos las fotografías, o que trabajan directamente a partir de imágenes que usan para construir una ficción. Lo mismo ocurre con los fotógrafos: éstos tratan de documentar el texto, éstos buscan una ilustración más simbólica, aquéllos realizan abstracciones o ensayos varios. Un feliz laboratorio donde, durante tres lustros, escritores, diseñadores, fotógrafos y editores ensayan las distintas formas de un modelo de

libro colectivo, capaz de reunir al mismo nivel lecturas visuales... Palabra e Imagen.²⁵⁰

Este modelo editorial no tuvo continuidad posterior en España y, salvo contadas excepciones no proliferarán las colaboraciones entre escritor y fotógrafo en las que ambos medios tengan una consideración similar dentro del conjunto de la obra. Muestra de ello es la reedición de *Neutral corner* publicada por Alfaguara en 1996, donde la obra literaria adquiere mayor protagonismo que la fotográfica. La preeminencia del texto de Aldecoa se confirma en el prólogo y en una nota en la que se indica:

A finales de 1962 se editaba un nuevo libro de Ignacio Aldecoa: *Neutral corner* (Editorial Lumen, Barcelona), que se añadía a las tres novelas y a los cinco libros de retratos que hasta la fecha el escritor había dado a la luz. Formaba parte de una colección acabada de nacer (Palabra e Imagen) que ofrecía al lector juntas literatura e ilustración fotográfica en un diseño levemente apaisado, cuadrado, con papel acartonado para el texto, que se imprimía en negritas, y papel cuché para las fotos en blanco y negro, y tapas duras envueltas en sobrecubierta de plástico. Las ilustraciones, en el caso de Aldecoa, se debían al fotógrafo Ramón Masats. Era una experiencia editorial novedosa en España por aquellos años que acogió títulos de otros autores como Cela, Delibes y García Lorca [...] Hemos renunciado a la reproducción tal cual de todo el libro —texto y fotos— por entender que hubiera sido un anacronismo sin demasiada justificación. Aldecoa concibió su obra al

margen de las fotografías. De hecho, él mismo orientó a Ramón Masats en cuanto al alcance de las ilustraciones, por lo demás excelentes, y le enseñó algunos escenarios propicios. Ediciones Alfaguara, de acuerdo con Masats, con Josefina Aldecoa, viuda del escritor, y con el preparador de la presente edición, ha seleccionado y tratado con los actuales criterios de diseño y composición algunas de las fotografías que ilustraron la edición de 1962. Hemos desechado las fotografías que tenían mayor carga de época.²⁵¹

Este testimonio es contradictorio con el comentario que Horacio Fernández hace de la edición de Palabra e Imagen, donde afirma:

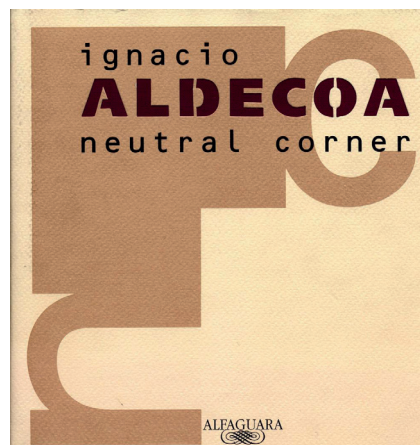
Ignacio Aldecoa se pone a escribir sólo después de ver las fotos y compone a partir de ellas catorce intensas viñetas, catorce asaltos entre los que sólo hay «Un minuto de paz» de apenas 38 líneas. Con el mismo estilo conciso que evita caer de lleno en el lirismo o el tono meramente documental —el mismo de su relato «Young Sánchez», por ejemplo— Aldecoa acompaña al fotógrafo en la toma de imágenes.²⁵²

Al margen de las discrepancias con respecto a qué fue primero, el texto o la imagen, ambas publicaciones ponen de manifiesto dos actitudes distintas en lo que respecta al papel de la fotografía en el libro ilustrado. El primero, como todos los de la colección Palabra e Imagen, apuesta por una combinación de texto y fotografía en la que ambos estén a un mismo nivel. Esto se evidencia ya en el propio diseño de la cubierta en la que aparecen,



(20) (Izq) *Neutral corner*. Fotografía: Ramón Masats. Texto: Ignacio Aldecoa. Diseño: Luis Clotet y Oscar Tusquets. Lumen, Barcelona, colección Palabra e Imagen, 1962. 225 x 215 mm. 76 páginas (44 papel gris verdoso para texto + 32 papel blanco para las fotos). 30 fotografías. Tapa dura, cubiertas ilustradas, sobrecubierta de plástico.

(21) (Der) *Neutral corner*. Fotografía: Ramón Masats. Texto: Ignacio Aldecoa y prólogo de Miguel García-Posada. Diseño: Juan Pablo Rada. Alfaguara, Madrid, 1996. 230 mm. 103 páginas.



además de una fotografía, los nombres de los dos coautores del libro, con la misma fuente tipográfica, el mismo tamaño y en la misma línea visual, uno al lado del otro. En el segundo, más convencional, las fotografías están subordinadas al trabajo literario, como puede apreciarse de nuevo en la cubierta, que en este caso solo incluye, junto al título, el nombre del escritor y en la que la imagen fotográfica ha sido sustituida por una grafía que juega con las iniciales del título, N Y C, y con la esquina del *ring* de boxeo. Todo ello confirma que la experiencia innovadora llevada a cabo por Oscar Tusquets y Lluís Clotet en Lumen no tuvo continuidad en las décadas posteriores. De hecho, apenas se encuentran libros ilustrados con fotografías a partir de los años ochenta, que verán florecer otro tipo de propuestas editoriales menos arriesgadas y más comerciales.

Habrá que esperar hasta 2014 para que arranque DÚO, un proyecto impulsado por la editorial Phree que consiste en la publicación de un «periódico monotemático de aparición imprevisible que explora y reivindica el formato reportaje desarrollado entre un escritor y un fotógrafo».²⁵³ Al igual que sucedía en Palabra e Imagen, cada número del periódico está dedicado a un tema, en el caso de DÚO de interés periodístico: el primero trata sobre los atentados del 11M en Madrid, el segundo sobre los accidentes de tráfico y sus consecuencias, el tercero sobre el último cine x de Madrid, el cuarto sobre la inmigración en la frontera de Ceuta y Melilla y el quinto, que hasta la fecha es el último que se ha publicado, sobre la Ley Mordaza. Todos tienen el mismo tamaño y formato y, como pasaba con los libros publicados por Lumen a los que acabamos de referirnos, conforman una colección. Este tipo de proyectos iniciados por una editorial (o

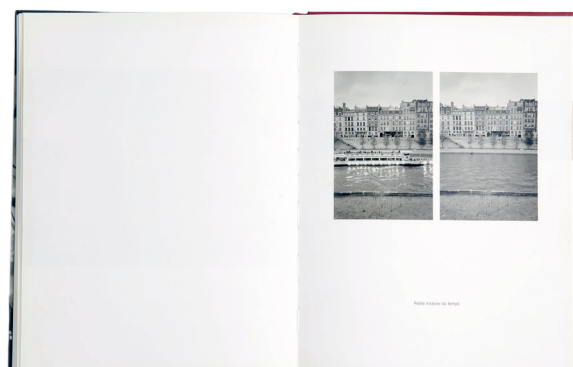
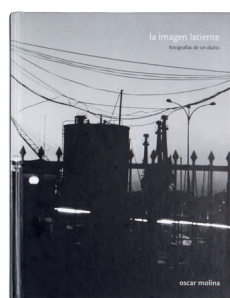
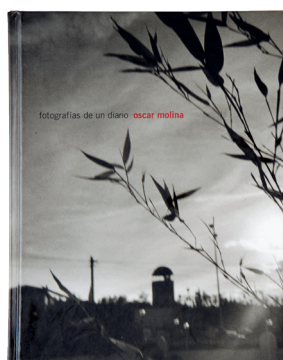
un editor) son infrecuentes en el panorama actual, en el que predominan las publicaciones de autor.

Desde los años ochenta y hasta principios de los dos mil, se publican libros más convencionales en los que el texto se reduce a una introducción en la que se explica, de manera más descriptiva o más poética, el proyecto fotográfico. Este tipo de publicación, que puede incluir en las páginas finales una breve biografía del fotógrafo, se conoce como «libro sándwich».²⁵⁴ Es el modelo que siguen, entre otros, libros como *España oculta*, de Cristina García Rodero, *Toros* de Leopoldo Pomés y *Fotografías de un diario*, de Óscar Molina. El primero, publicado por Lunwerg en 1989 comienza con un texto muy breve de presentación a cargo de Julio Caro Baroja en el que se hace referencia al modo de trabajar de la fotografía y se resalta el interés etnográfico y antropológico del proyecto. Las fotografías van acompañadas de un número que se corresponde con un pie de foto situado al final del libro con información sobre el nombre de la fiesta tradicional representada, el lugar de la toma y el año. *España oculta* es un libro voluminoso en el que lo importante es que las fotografías se vean bien. La página se concibe como un soporte funcional para la verdadera obra, que no es el libro, sino las imágenes que contiene. En este sentido, el escaso texto que se incluye está igualmente supeditado a la fotografía y sirve única y exclusivamente para contextualizar el trabajo y a la autora. *Toros*, publicado por el Centro Andaluz de la Fotografía en 1995, aunque con un diseño gráfico más arriesgado y una puesta en página muy cuidada, también repite convencionalismos importados del modelo catálogo, como el texto introductorio, las miniaturas de las fotografías al final del libro acompañadas por su correspondiente título y las

biografías, en este caso de fotógrafo y escritor como colofón.

Más interesante es el uso del lenguaje en *Fotografías de un diario*. A pesar de que el libro sigue el mismo esquema, con dos textos introductorios, «Una fotografía más» de Natacha Pugnet, y «De la levedad y las emociones» de Enric Mira y con una «breve biografía» al final, las fotografías están en ocasiones acompañadas por frases escritas por el autor y pensadas específicamente para que interactúen con las imágenes. Para Molina «texto y representación forman un todo» indivisible y en el libro, como señala Pugnet, «la escritura raras veces presenta una función explicativa: puede proporcionar indicios, suscitar interrogantes, constituir una referencia respecto al tiempo o a la luz, añadir alguna duda o contradicción, ser poético...».²⁵⁵

El trabajo de Óscar Molina volverá a publicarse más tarde, en 2008, en un libro titulado *La imagen latente, fotografías de un diario*. De menores dimensiones y, por tanto, más acorde con el carácter íntimo del trabajo, el nuevo libro prescinde de los textos críticos introductorios, lo que supone otorgar mayor autonomía a la obra. Se mantienen, eso sí, las notas biográficas al final de la publicación, cuya inclusión puede justificarse por la condición de diario personal del proyecto. De nuevo encontramos pequeños fragmentos de texto acompañando algunas de las fotografías, en combinaciones en ocasiones tan sugerentes como la que aparece en una doble página con las palabras «*petite histoire*» en el verso y «*du temps*» en el recto, debajo de dos fotografías entre cuyas tomas percibimos que ha pasado un intervalo temporal muy breve, pero suficiente para que algunas de las personas retratadas hayan cambiado de posición. Este pie de foto literario ya había aparecido en el libro anterior,

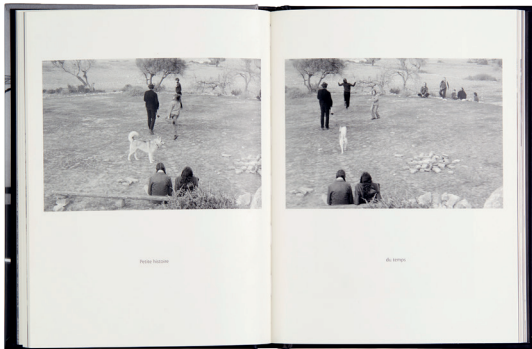


(22) *Fotografías de un diario*. Óscar Molina. Texto: Natacha Pugnet, Enric Mira y Óscar Molina. Diseño: Área Gráfica Roberto Turégano. Caja San Fernando, Sevilla, 2004. 262 x 205 mm. 200 páginas. Edición bilingüe: español y francés.

combinado con un díptico distinto en el que también se confiere «una forma de visibilidad a la duración»²⁵⁶ temporal. Pero en ese caso, imágenes y palabras estaban colocadas en el recto, dejando en blanco el verso. Esta sutil diferencia, hace que se perciba de manera distinta esa sensación de paso del tiempo, más lograda en la reedición gracias a esa separación física de las fotografías y el texto en la doble página.

Frente al uso explicativo o poético del texto, encontramos autores que se valen de la combinación de escritura y fotografía para subvertir los roles asignados tradicionalmente a ambos medios, creando nuevas formas que se alejan de lo establecido y que demuestran que, en última instancia, «no hay palabras que rediman la ambigüedad de las imágenes»²⁵⁷ como tampoco las fotografías son capaces de eliminar la ambivalencia del signo lingüístico. Es el caso de Joan Fontcuberta, detrás de cuya producción editorial se encuentra el deseo de refutar la supuesta verdad objetiva que se desprende de la unión entre texto y fotografía. El autor se apropia de los códigos del reportaje para construir falsos documentales con los que intenta «vacunar al espectador contra el exceso de realismo de la fotografía, inocularle reacciones de duda, de incertidumbre».²⁵⁸

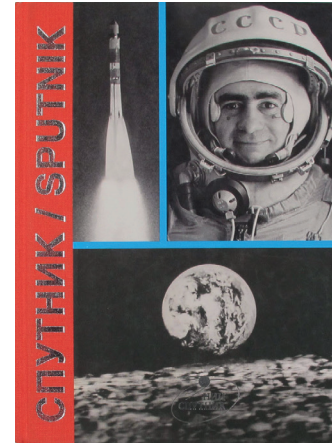
El cuestionamiento del estatuto documental se lleva a cabo, en los fotolibros de Fontcuberta, a través de la creación de ficciones que se nos presentan como si fueran hechos reales, protagonizadas por personajes inventados y encarnados por el propio autor. En sus libros, el texto es el encargado de narrar unos acontecimientos que son certificados por la supuesta veracidad de la imagen fotográfica. Para conseguir la mayor verosimilitud posible el relato se apoya en datos objetivables, nombres



propios, fechas, un aparato crítico con citas de autoridad, etc., confundiendo a un lector que se debate entre creer la delirante historia que se le está contando como si se tratase de la mayor de las verdades, o sospechar que se trata del más eficaz de los engaños.

En *Fauna*, proyecto que lleva a cabo junto a Pere Formiguera, se nos presenta la vida de un tal Dr. Peter Ameisenhaufen y de su ayudante Hans von Kubert. El hecho de que *ameisenhaufen* signifique hormiguero en alemán y la proximidad fonética entre von Kubert y Fontcuberta pone al lector en preaviso de que ambos personajes constituyen un *alter ego* de los artistas. Tras una biografía inicial que se acompaña de fotografías pertenecientes al supuesto archivo del científico, se incluyen bajo la etiqueta «documentos» una serie de reproducciones de escritos y de imágenes fotográficas de animales fantásticos que funcionan como prueba irrefutable de los sorprendentes descubrimientos llevados a cabo por Ameisenhaufen en el campo de la zoología. El libro, publicado por Photovision con apoyo de la Junta de Andalucía en 1989 con motivo de la exposición del proyecto en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla primero y en el Museo de Bellas Artes de Málaga después, se acompaña de un folleto con textos del biólogo y escritor Midas Dekkers, del fotógrafo y crítico de arte Jorge Ribalta, del poeta Juan Perucho y de Rosario Nos. Estratégicamente situados en una publicación aparte, los textos no solo no explican el proyecto, sino que, en la mayoría de los casos, continúan con la ficción, aunque en ocasiones el artificio se tensa hasta casi desvelar el engaño.

Sus publicaciones posteriores, con la excepción de *El artista y la fotografía*, en el que Anatxu Zabalbeascoa, comisaria de la exposición, sí detalla la



(23) (Izq) *La imagen latiente: fotografías de un diario*. Óscar Molina. Texto: Óscar Molina. Diseño: Murielle Aufranc. Edición: Jesús Micó. Kursala, Universidad de Cádiz, 2008. Cuaderno fotográfico de la Kursala n.º 9. 216 x 166 mm. 128 páginas.

(24) (Der) *Sputnik*. Joan Fontcuberta. Texto: Joan Fontcuberta. Diseño: Jordi Ortiz Patxi Solà. Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997. 225 x 164 mm. 240 páginas. Edición trilingüe: español, ruso e inglés.

(25) *Karelia: Milagros & Co.* Joan Fontcuberta. Texto: Joan Fontcuberta. Diseño: Jordi Ortiz Patxi Solà. Fundación Telefónica, Madrid, 2002. 240 mm. 149 páginas. 1.000 ejemplares. Edición bilingüe: español e inglés.



trayectoria de Fontcuberta y deja su *modus operandi* al descubierto y de *Karelia: Milagros & Co.*, en el que se incluyen un prefacio y una reseña biográfica del artista, prescindirán de todo texto curatorial, alejándose de manera definitiva del modelo catálogo y acercándose, más aún, al libro de artista, aunque manteniendo el respaldo institucional. Es el caso de *Sputnik* «que, pasando al principio por un libro de texto ruso *vintage* sobre la vida (y desaparición) del cosmonauta Ivan Istochnikov, funciona astutamente como una obra de arte en sí misma».²⁵⁹ Esto se debe tanto al contenido como a la forma. En palabras de Lesley A. Martin:

«Este volumen desafía al espectador a descifrar no solo el significado y la autoría, sino también la naturaleza del objeto que tiene en sus manos. Lo hace a través de la obra contenida en su interior (una colección de imágenes de archivo manipuladas que cuentan la historia del malhadado cosmonauta y su perro), pero también de manera crítica a través de su diseño y materiales, hasta el texto bilingüe escondido en los papeles finales que brillan en la oscuridad y que anuncia a los lectores más perspicaces que leen el libro en un cuarto totalmente oscuro: Все это выдумка/ Todo es ficción».²⁶⁰

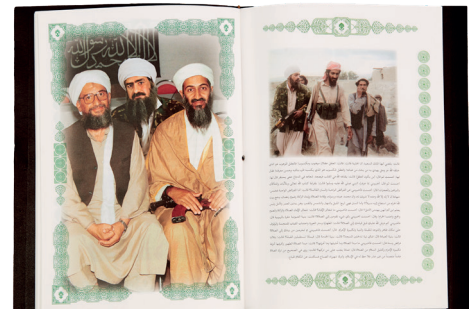
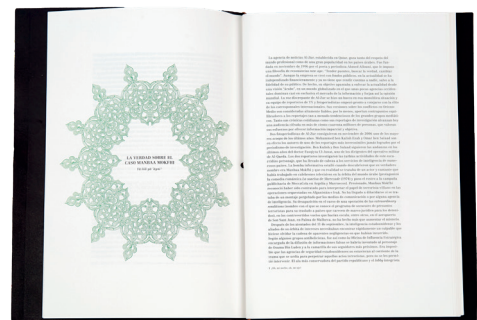
En *Karelia*, como se ha indicado, persisten algunos detalles del formato catálogo. Sin embargo, al margen de esta información verbal extradiegética, el autor continúa en este proyecto la misma línea de trabajo que había desarrollado en *Sputnik*. A partir del supuesto encuentro casual de Fontcuberta con un anuncio en el periódico finlandés *Helsingin Sanomat* de un curso de milagrología interconfesio-



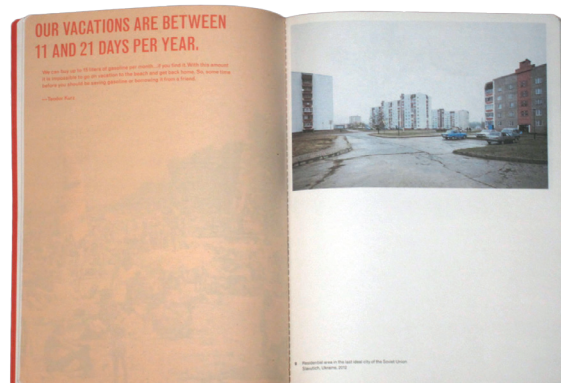
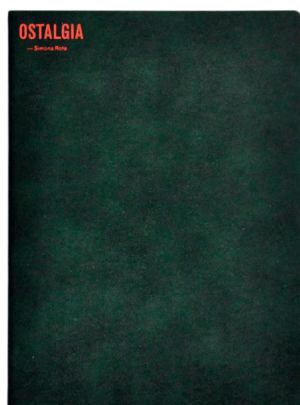
nal impartido en el monasterio de Valhämönde, el artista en un ejercicio de investigación periodística decide inscribirse para desenmascarar una farsa. En el relato se enumeran y describen los milagros que aparentemente acontecen en este monasterio de la región de Karelia. De nuevo es Fontcuberta, esta vez en el papel de Munkki Juhani, el protagonista de la ficción y, una vez más, el diseño del libro está pensado para reforzar la historia que se nos está contando. En este caso la publicación adopta un aspecto similar al de los textos sagrados, con los cantos de las páginas dorados y detalles ornamentales que nos hacen pensar en una biblia.

La misma línea sigue *Deconstruyendo Osama: La verdad sobre el caso Manbaa Mokfhi*, en el que se recoge la rocambolesca historia del doctor Fasqiya Ul-Junat, un presunto seguidor de Al-Qaeda y de Osama Bin Laden, que era en realidad, según los narradores del relato, los fotoperiodistas —inventados— Mohammed ben Kalish y Omar ben Salaad, Manbaa Mokfhi, un actor contratado para interpretar el papel de terrorista en operaciones en Afganistán y en Irak. Fontcuberta vuelve a ocupar el papel del protagonista de la historia y el libro está igualmente concebido como una obra de arte en la que todos los elementos son significativos, desde su encuadernación hasta los arabescos que decoran los márgenes de las páginas y que enmarcan las fotografías.

El fotolibro contiene un texto escrito por Fontcuberta en el que contextualiza el descubrimiento llevado a cabo por los fotoperiodistas de la agencia de noticias Al-Zur con relación a la verdadera identidad del doctor Fasqiya Ul-Junat. A continuación, el lector se encuentra con la transcripción de una conversación entre los reporteros ficticios en la que hablan sobre la persecución



(26) *Deconstruyendo Osama: La verdad sobre el caso Manbaa Mokfhi*. Joan Fontcuberta. Texto: Joan Fontcuberta. Actar + Fundació Pilar i Joan Miró, Barcelona, 2007. 310 x 225 mm. 124 páginas. Edición cuatrilingüe: inglés, francés, español y catalán + texto en árabe.



mediática que se hace desde Occidente hacia el mundo árabe y/o musulmán, así como los motivos políticos y los condicionantes socioeconómicos que hay detrás de la misma. Finalmente, las fotografías están acompañadas por un texto en árabe incomprendible para el lector occidental no familiarizado con este idioma.

El uso del alifato en *Deconstruyendo Osama* y del cirílico en *Sputnik* sirve para reforzar la idea de autoridad y de rigor que se les supone a las obras, al tiempo que incrementa la sospecha de un lector incapaz de verificar la información que se le presenta ante los ojos.

Si en *Karelia* el artista lanzaba una crítica a los «embaucadores y falsos profetas [que] han intentado sacar tajada de la fuerza irracional de los sentimientos religiosos para su mercantilización económica y su instrumentación política»,²⁶¹ aquí Fontcuberta arremete contra la falsa objetividad de los medios de comunicación y pone de manifiesto su capacidad manipuladora en un libro que, como la práctica totalidad de la obra del artista catalán, está hecho desde el humor y la ironía. Pero por encima de todo, estos trabajos son una constatación de la idea —que obsesiona a Fontcuberta desde sus inicios como artista y ensayista— de que toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera.

Imagen y texto se combinan para poner de relieve que ambos pueden utilizarse para mentir y que ninguno de los dos es capaz de eliminar la ambigüedad del otro. Es el lector quien, en un acto interpretativo, debe ejercer su papel de receptor activo, poniendo en tela de juicio la veracidad de lo que se le presenta como auténtico.

La fotografía ha estado siempre profundamente vinculada con lo cotidiano y con lo íntimo. En 1983, Gilles Mora y Claude Nori publicaban el libro *L'Été dernier: Manifeste photobiographique* en el que defendían la unión indisociable de fotografía y vida en estos términos: «La fotografía duplicará, por tanto, nuestra vida. Como testigo biográfico por naturaleza, la haremos rebotar con todas nuestras fuerzas en el corazón de nuestro proyecto autobiográfico, hasta que ya no sepamos si es apropiado vivir para fotografiar, o a la inversa».²⁶² Casi cuarenta años más tarde, esta afirmación no solo no ha perdido vigencia, sino que resulta más pertinente que nunca en el contexto cultural posfotográfico, dominado por lo que Joan Fontcuberta ha convenido en llamar —tomando prestado el término propuesto por Luis Calvo Calvo y Josep Mañà Oller²⁶³ y actualizándolo—, el *homo photographicus*: «la especie hacia la que los humanos hemos evolucionado y que responde a un entorno de proliferación de cámaras de bolsillo baratas, así como de teléfonos móviles provistos de cámara, fáciles de manejar y que producen fotos sin coste. Fontcuberta añade: «Por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes, y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita».²⁶⁴ La imagen (post)fotográfica está más presente que nunca en nuestras vidas hasta el punto de configurarlas. Hacemos fotos y las compartimos, construyendo autobiografías iconográficas que desdibujan el límite entre lo privado y lo público.

El mundo del arte no es ajeno al devenir sociológico y antropológico de la imagen. Los cambios que se han producido en los últimos años en la cultura visual han hecho que se vuelvan habituales prácticas apropiacionistas de resignificación de las imágenes



(27) *Ostalgia*. Simona Rota. Texto: Simona Rota y Teodor Kurz. Diseño: desescribir. Edición: Simona Rota, Cibrán Rico López y Suso Vázquez Gómez. Fabulatorio, O Milladoiro (A Coruña) + Universidad de Cádiz, 2013. Cuaderno fotográfico de la Kursala nº 37. 260 mm. 154 páginas.

que habían empezado a reivindicar los artistas de las vanguardias y que adquieren una nueva dimensión a tenor de la sobreabundancia icónica actual. Esto, unido al renovado interés que muestran los fotógrafos contemporáneos por la identidad y las historias personales y locales, que tiene que ver con el abandono en la posmodernidad de los grandes relatos y el deseo de dar voz a los sujetos subalternos, hace que proliferen los proyectos que surgen de lo familiar, de lo doméstico, de lo cercano y de lo íntimo. Estos trabajos encuentran en el fotolibro el medio ideal por la predisposición del formato a la narración. Es el caso de *Álbum*, de Ana Casas Broda. Publicado en el año 2000 por la editorial murciana Mestizo, el libro narra la historia de cuatro generaciones de mujeres a través de la cual la autora emprende un viaje a su pasado familiar en el subyace una búsqueda de identidad. En el relato se mezclan fotografías extraídas del álbum de familia, imágenes tomadas por la artista y fragmentos su diario personal y del de su abuela.

El texto es un elemento imprescindible en este tipo de obras y es que, sin él, como señala Gilles Mora «no hay fotobiografía, sino tan sólo una mera secuencia cronológica visual».²⁶⁵ En la misma línea, Antonio Ansón, apoyándose en una reflexión de John Berger, apunta: «Las fotografías no cuentan nada, excepto cuando tienden el vínculo de la experiencia entre aquel que las posee y las personas o cosas fotografiadas. Entonces sí que cuentan, importan y narran una historia tan personal como precedera, a merced de la memoria que desata sus imágenes».²⁶⁶ De esta manera el texto es el encargado de fijar la memoria y de aportar una precisión narrativa que las imágenes son incapaces de transmitir.

Desvinculadas de la comunidad que las ha producido, las fotografías de familia están condenadas a un silencio innatural.²⁶⁷ En *Suspended Conversations*, Martha Langford expone la relevancia de la oralidad como elemento configurador del álbum y habla de la condición performativa del mismo.²⁶⁸ Estas prácticas están en el origen de dos fotolibros, *Ostalgia*, de Simona Rota y *Yolanda*, de Ignacio Navas, en los que los autores revisitan sus álbumes familiares.²⁶⁹ Ambos incluyen transcripciones de sendos relatos orales que acompañan y contextualizan las fotografías, afectando inevitablemente a su significado.

Ostalgia, que en alemán significa literalmente «dolor del este», es un término que nació tras la caída del muro de Berlín para designar la nostalgia que algunas personas sentían ante la disolución de su antigua identidad socialista tras la reunificación. Simona Rota utiliza esta palabra como título de un fotolibro que surge del encargo, por parte del Museo de Arquitectura de Viena, de documentar los edificios promovidos por la Unión Soviética en sus quince repúblicas entre los años sesenta y noventa y cuyo formato supone una revisión de los libros de propaganda de los países del bloque del este. A este catálogo arquitectónico con construcciones que una vez fueron símbolo del progreso y que actualmente, con un aspecto decadente, funcionan más bien como el testimonio de un fracaso, Simona Rota añade en el libro otros dos elementos: fotografías del álbum familiar de su padre, Teodor Kurz que vivió en la República Socialista Rumana de Nicolae Ceaușescu, y que hablan de un pasado aparentemente apacible y feliz; y textos que recogen su testimonio y el de la autora, en los que la palabra contradice lo que parecen mostrar las imágenes.



Frente a la vida placentera y vacacional que vemos en las fotografías familiares, las palabras de Rota y de su padre apuntan hacia una situación socioeconómica muy distinta: «*in the 1980s, people spend much of their time queuing in front of a store, for meat, for milk, for bread...*».²⁷⁰ Con estos recursos la autora articula un discurso en el que se pregunta si es posible sentir nostalgia de algo que podría no haber existido nunca. El relato se construye a partir de tres realidades contrapuestas con las se cuestiona, como sucedía en los libros de Fontcuberta, aunque con otros códigos estéticos y narrativos, la naturaleza de la fotografía como reflejo fiel y verídico de una realidad única y unívoca.

El ritmo monótono de las fotografías de arquitectura se ve interrumpido por las instantáneas extraídas del álbum familiar. El contraste entre ambos tipos de imágenes es absoluto. Las primeras muestran, con una estética heredera de la Escuela de Düsseldorf y de la *deadpan photography*, edificios abandonados y paisajes invernales en algunos casos cubiertos por la nieve. En las segundas, más amables, aparecen representadas escenas veraniegas: gente en la playa, de pícnic, de excursión en la montaña, etc. Vemos así tipologías recurrentes en casi todos los álbumes familiares, con imágenes en las que se busca fijar el recuerdo de momentos felices. Estas últimas fotografías están impresas sobre páginas de color anaranjado que les otorgan un tono cálido que de nuevo choca con la frialdad dominante de las primeras. El contraste continúa en la maquetación. Mientras las fotografías de arquitectura, todas horizontales, se disponen en la parte superior de la página, dejando unos amplios márgenes a su alrededor u ocupando una doble página, con un pequeño borde blanco, las fotografías familiares, verticales, ocupan toda la superficie de la página.

El libro da cuenta de que la fotografía es igual de subjetiva que el testimonio oral de alguien que rememora el pasado. A través de la resignificación de las imágenes del álbum familiar y de su (posible) combinación con un discurso textual, este pasado puede reinterpretarse y dar lugar a un nuevo producto cultural.

De esa exploración del pasado familiar a partir de la fotografía vernácula surge otro proyecto en el que también se mezclan imagen y texto, el fanzine *Yolanda* de Ignacio Navas. En la publicación se cuenta la historia de Yolanda y su relación con Gabriel, tío del autor y voz narrativa del relato. Una historia de amor, de juventud, de aspiraciones, de frustración y de drogas en una época, finales de los ochenta y principios de los noventa, en la que la adicción a la heroína era un problema muy extendido en la sociedad española. Yolanda, como descubrimos al final del libro, murió de sida y por eso es Ignacio Navas, con la colaboración de su tío, el encargado de reconstruir su vida en un trabajo en el que el texto, a diferencia de lo que sucedía en *Ostalgia*, no contradice a las fotografías, las completa, aportando información adicional imposible de inferir contemplando las imágenes.

Pese al componente trágico de la historia, el autor no pretende «crear una épica de las drogas»²⁷¹ y buena parte de las fotografías que contiene el libro no escapan de los convencionalismos propios del tipo de imágenes destinadas al álbum de familia, compuesto por una sucesión de instantáneas de momentos en apariencia felices o al menos dignos de ser fijados para la posteridad. A propósito de estas fotografías Gabriel dice: «Era muy divertida y cariñosa, estábamos muy bien siempre. Siempre salíamos sonrientes porque estábamos muy a gusto. ¿Cómo no iba a estar feliz? Tenía 20 años, entonces



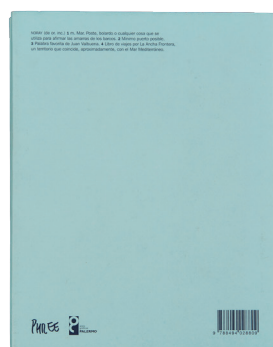
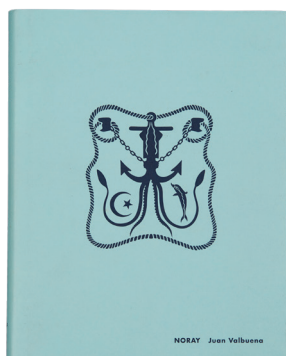
de crees el rey del mambo, te suda todo los cojones. Y claro como tenía dinero, era todo felicidad, no tenía problemas».²⁷²

El relato verbal precisa y matiza lo que vemos y nos habla de lo que hay detrás de las imágenes. Así, en una doble página protagonizada por un perro, leemos: «Del Pestufos hay muchas, muchas, muchas. Cuando me enteré le regalé el perro para que por lo menos tuviera una motivación. Todas esas se las hacía la Yoli, se entretenía haciéndole fotos. Estaba contenta. Ya que no íbamos a tener hijos ni nada pues al perro lo teníamos como a un crío».²⁷³ La función representativa de las imágenes se complementa con la enunciativa de las palabras. Viendo las fotografías el lector puede llegar a la conclusión de que efectivamente la pareja sentía un vínculo afectivo muy fuerte con la mascota. El texto lo que hace en este caso es confirmarlo y añadir información que sitúa las fotografías en un contexto vital y social específico. Al identificar al perro como Pestufos, éste deja de ser un animal en el sentido genérico de la palabra y adquiere una identidad propia.

La disposición del texto en el libro y su extensión afectan igualmente al conjunto de la obra. En *Ostalgia*, una introducción escrita por la autora en la que explica la motivación del proyecto precede al relato visual, en el que se intercalan pequeños fragmentos de texto, siempre situados en el verso y ocupando aproximadamente la mitad superior de la página. Además, las imágenes de arquitectura van acompañadas por pies de foto con un tamaño de letra pequeño y emplazados en la esquina inferior izquierda de la página, para no restar protagonismo al elemento visual. En *Yolanda*, sin embargo, el texto se limita al testimonio del tío del autor, no se ofrece ninguna explicación verbal adicional ni al principio



(28) *Yolanda*. Ignacio Navas. Diseño: Jorge Fernández Puebla. Fanzine autopublicado con el apoyo del Archivo Municipal de Tudela y la Galería Ponce + Robles, Madrid, 2014. 220 x 160 mm. 72 páginas. 400 ejemplares, 200 en inglés y 200 en español.



ni al final del libro. Además, la parte escrita está colocada en encartes que tienen el tamaño aproximado de media página. Esto hace que el texto se superponga a las fotografías creando juegos interesantes en los que se ocultan partes de las imágenes que solo son desveladas cuando, tras leer el fragmento correspondiente pasamos la página. Así, en un momento dado la droga queda oculta debajo del encarte y se produce un antes y un después en la imagen. A veces es Yolanda, la protagonista del relato, la que queda tapada por la media página con el texto, en un gesto poético que anuncia su futura muerte. Gracias a este dispositivo se establece una distinción entre texto e imagen que se evidencia físicamente en los diferentes tipos de página, al tiempo que se genera un diálogo entre ambos, y es que la solución de los encartes permite que texto e imagen se vean —al menos parcialmente— de manera simultánea.

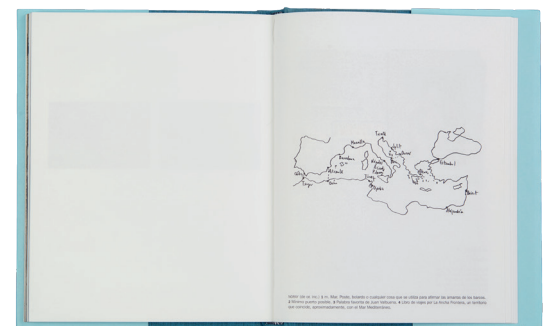
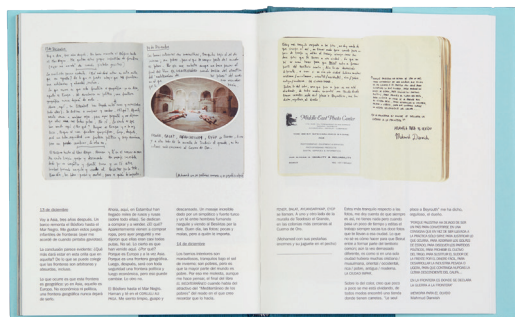
En términos generales, en los fotolibros la imagen ocupa un lugar privilegiado. El texto, cuando existe, puede no estar subordinado a ella y cumplir una función determinante dentro del libro —tanto en trabajos de investigación cercanos al periodismo como en otros más poéticos e introspectivos— pero casi siempre tiene una posición secundaria con respecto a la fotografía. Esto lo diferencia de la obra literaria de «Orhan Pamuk, Winfried G. Sebald y muchos otros escritores, [que] introducen en sus textos numerosas fotografías, cuyo interés no suele ser plástico, pero cuya presencia modifica la lectura del libro en su conjunto».²⁷⁴

En algunos fotolibros, para no restar importancia a lo visual y evitar la disritmia provocada por la diferente velocidad de aprehensión de las palabras y de las imágenes, los autores optan por la separación de ambos medios. En un modelo más tradicional de

libro de fotografía, lo habitual es que, si se incluye un texto explicativo, esté emplazado al principio de la publicación. No obstante, en algunos fotolibros, como veíamos en *Casa de Campo*, se decide colocar deliberadamente al final, para que no condicione la primera lectura de las imágenes. En otros casos, la separación entre el proyecto fotográfico y el aparato crítico que lo acompaña es más radical y se decide situar los textos curatoriales, que en sentido estricto no forman parte de la obra, en un aparte, como pasaba en *Fauna*.

En *Noray*, un fotolibro de Juan Valbuena sobre los países colindantes con el mar Mediterráneo, las últimas páginas, de menor gramaje, están dedicadas a la reproducción de unos diarios de viaje en los que el autor combina la escritura con dibujos, fotografías, billetes, tarjetas de visita, facturas de hoteles, *tickets*, etc. La ruptura se inicia con una página en la que se nos muestra un mapa del mar Mediterráneo y de los países colindantes en el que aparecen señaladas algunas ciudades. Debajo se presenta una definición de la palabra que da título al libro —y que se repite en la contracubierta a modo de sinopsis del fotolibro—: «NORAY (de or. inc.) 1 m. Mar. Poste, bolardo o cualquier cosa que se utiliza para afirmar las amarras de los barcos. 2 Mínimo puerto posible. 3 Palabra favorita de Juan Valbuena. 4 Libro de viajes por La Ancha Frontera, un territorio que coincide, aproximadamente, con el Mar Mediterráneo».²⁷⁵ Esta página contextualiza geográfica y conceptualmente las fotografías que el lector acaba de ver y sirve como transición hacia las reproducciones de los cuadernos del fotógrafo.

En las diferentes entradas del diario, Valbuena, plasma por escrito y mediante la recopilación de *ephemera*, sus impresiones del viaje. Después de una página en la que se reproduce una postal de Orán en



(29) *Noray*. Juan Valbuena. Texto: Juan Valbuena. Diseño: Jaime Narváez. Ilustración de la cubierta: Silja Goetz. Phree, Madrid, 2012. Cuaderno fotográfico de la Kursala nº 33. 220 x 175 mm. 124 páginas. 600 ejemplares.



la que el fotógrafo ha copiado un fragmento de *Carnets*, de Albert Camus, el libro finaliza con las miniaturas de todas las fotografías acompañadas del nombre de la ciudad en la que fueron tomadas. La publicación presenta de esta forma dos partes muy diferenciadas, la primera, que ocupa la mayor parte de las páginas, en la que se desarrolla el proyecto fotográfico y la segunda a modo de apéndice documental, en la que se nos ofrece información acerca del viaje, de lo que hay detrás de las fotografías. Esta última supone, por volver a utilizar un concepto proveniente del ámbito cinematográfico que puede ser útil en este contexto, una especie de *making of* del fotolibro.

En otros fotolibros se combinan textos de distinta naturaleza con las imágenes y se buscan soluciones que se adapten a las necesidades narrativas del proyecto. Esto es lo que sucede en *Podría haberse evitado*, de Ricardo Cases, una especie de ficción detectivesca ambientada en un pueblo levantino. Antes de abrir el libro, el lector ya cuenta con suficiente información a partir de la cual generar una serie de expectativas sobre lo que va a encontrarse en el interior. Ocupando la cubierta y la contracubierta aparece reproducida una fotografía muy ampliada en la que vemos parte de un rostro borroso sobre la que están impresos el nombre del autor y el título del libro. En la parte de atrás, como sucede en muchas novelas, aparece la siguiente sinopsis:

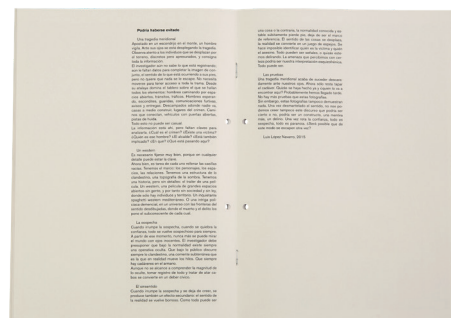
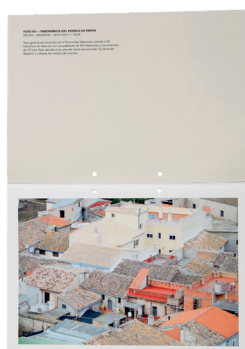
En un pueblo levantino del interior se está desarrollando una tragedia. El fotógrafo la registra desde la distancia, sin ser detectado, y trata de reconstruir los hechos. Pero la realidad es opaca y resulta imposible aclarar qué está ocurriendo bajo la apariencia de



normalidad. Un estudio sobre la quiebra de la confianza como desintegración de la sociedad civil.²⁷⁶

El enigmático texto y el diseño de la publicación —que imita la apariencia de un dossier gracias a elementos como los dos agujeros que parecen indicar que el libro está pensado para ser introducido en un archivador, la encuadernación grapada o el formato de lectura horizontal y de arriba abajo—, son indicativos de que ha sucedido algo —no sabemos el qué— que probablemente esté relacionado con el intrigante personaje de la imagen. El hecho de que tanto la fotografía, como el título y la sinopsis oculten más de lo que desvelan incide en el carácter misterioso del libro.

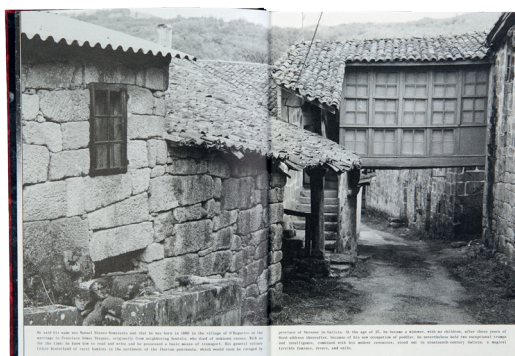
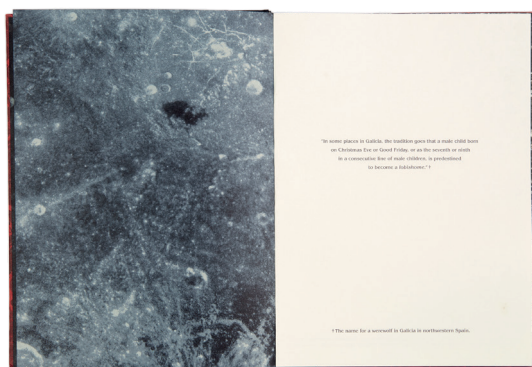
Al abrirlo, el lector se encuentra con una sucesión de fotografías en las que aparentemente no pasa nada significativo y que, a primera vista, podrían parecer banales y anodinas. Aunque en las imágenes no se nos muestra nada extraordinario, el libro tiene la habilidad de despertar la sospecha en el lector. La primera fotografía nos sitúa geográficamente en el escenario en el que se supone que ha tenido lugar la tragedia, un pueblo levantino. Después van apareciendo personajes que, delante del objetivo de la cámara fotográfica, se vuelven sospechosos. En la mitad del fotolibro la narración se interrumpe con una doble página con un texto de Luis López Navarro —el mismo escritor de *Casa de Campo*— en el que se insiste en la idea de que «bajo la normalidad existe siempre una operativa oculta. Que bajo lo público discurre siempre lo clandestino, una corriente subterránea que es la que en realidad mueve los hilos. Que siempre hay cadáveres en el armario».²⁷⁷



El lector está condicionado por el dispositivo y por el texto, que le invitan a pensar mal de todo y de todos: un coche rallado, un columpio mal colocado, un coche estacionado y cubierto por hojas caídas de un árbol, un grupo de personas en mitad de una calle... Todas las fotografías están acompañadas por una especie de pie de foto en el que se incluyen datos muy precisos sobre el lugar de la toma —el barrio, la calle exacta, la zona—, la fecha y la hora, así como una breve descripción con la misma vocación de objetividad. Esta información por un lado nos remite al carácter policial que recorre todo el libro, al tiempo que nos revela el sentido paródico de la obra. Ante la combinación de texto e imágenes el lector no puede evitar darse cuenta de que todo es un juego que parte de una premisa muy sencilla, que las fotografías son ambiguas y que su descripción verbal en lugar de ayudarnos a resolver el misterio que encierran las vuelve aún más enigmáticas.

Deudor de la novela negra, que en palabras de José Luis Muñoz «es una herramienta crítica para hablar de las injusticias que rigen nuestra sociedad, de la corruptela de los poderes fácticos, de la ambigüedad moral que existe muchas veces entre los defensores de la ley y los que la trasgreden»,²⁷⁸ el fotolibro de Cases puede leerse en clave de crítica social. En este sentido, tras observar imágenes como la Foto 009, Panorámica con grupo, en la que un «grupo de diez hombres acompañados por un perro negro de raza desconocida se reúne en el camí Puja L'èrmita de Énova, a la altura del primero de los cipreses de una hilera que asciende a “La lloma del Baladre”, pudiendo apreciarse detrás de ellos el proyecto de ampliación urbanística paralizado “La Besana Golf”»,²⁷⁹ o la Foto 016, Pared exterior vivienda en la que se ven unos «surcos formando un dibujo de rombos con líneas cruzadas sobre

(30) *Podría haberse evitado*. Ricardo Cases. Texto: Ricardo Cases y Luis López Navarro. Temple, París + Dalpine, Madrid, 2015. 297 x 210 mm. 44 páginas. 200 ejemplares. Edición bilingüe: español y traducciones al inglés en una hoja aparte. Diseño: Pierre Hourquet.



cemento y reparación sobre zona aparentemente dañada en el muro exterior de vivienda en construcción en el camí Puja L'ermita del municipio de Énova»²⁸⁰ puede deducirse que lo que podría haberse evitado es la crisis inmobiliaria española o la despoblación rural.

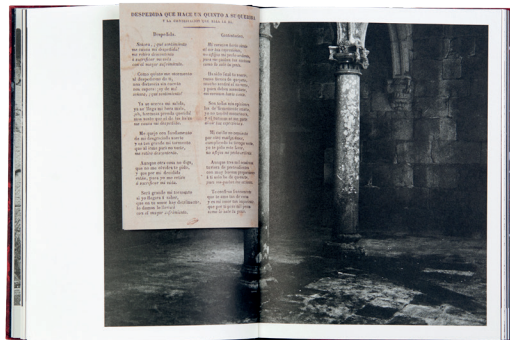
Al margen de estas (sobre)interpretaciones, la única certeza que tenemos al terminar de leer el fotolibro, que tras una narración profundamente elíptica acaba, en un movimiento circular, con la fotografía del personaje de la cubierta, es que no sabemos qué es lo que podría haberse evitado. El misterio queda sin resolver y son los lectores los que a partir de aquí pueden imaginar cuantos crímenes deseen.

Donde sí aparece de manera explícita la temática criminal es en *Lobismuller*, de Laia Abril. La autora, que ya había ensayado con éxito la combinación de fotografías y textos en *The Epilogue*, sigue una estrategia similar en este libro, en el que se reconstruye la historia de un asesino de la España del siglo XIX, Manuel Blanco Romasanta. Condenado a ser ejecutado en el garrote vil, su pena fue conmutada por la cadena perpetua al considerarse que sufría licantrópica clínica, un trastorno mental que le hacía creer que se transformaba en lobo. Romasanta fue llamado Manuela al nacer, pues en un principio se pensó que era una mujer y, según nuevas teorías forenses, podría haber padecido un síndrome genético de intersexualidad. Abril explora así la triple personalidad del protagonista: «He intentado ponerme en la psicología del personaje, pensar qué ve, qué siente, tanto Romasanta como asesino, Romasanta como hombre lobo, y Romasanta como mujer intersexual».²⁸¹

En el libro, detrás del cual hay un extenso y riguroso trabajo de investigación, imagen y palabra

van avanzando de manera paralela y dialogan en el espacio compartido de la página. El relato comienza con el siguiente texto a modo de introducción: «*In some places in Galicia, the tradition goes that a male child born on Christmas Eve or Good Friday, or as the seventh or ninth in a consecutive line of male children, is predestined to become a lobishome (the name for a werewolf in Galicia in northwestern Spain)*».²⁸² En las páginas siguientes se empieza a describir a Romasanta. El texto, con un tipo de letra con serifa que recuerda al de las máquinas de escribir, está colocado debajo de las imágenes —dispuestas a sangre— y ocupa una franja muy pequeña de la superficie de la página. Gracias a esta proximidad se facilita la transición de la obra literaria a la fotográfica en «un movimiento de ida y vuelta entre los diferentes sistemas semiológicos interrelacionados».²⁸³ En ocasiones se incluyen, sobre las fotografías, insertos con reproducciones de documentos de la época que ayudan a contextualizar temporalmente el relato. En otras páginas, documentos más directamente relacionados con el relato, como la partida de bautismo de Romasanta, o una de las cartas que le envía a la hermana de una de sus víctimas, aparecen reproducidos y acompañados por una transcripción parcial y por una explicación de la autora cuando corresponde.

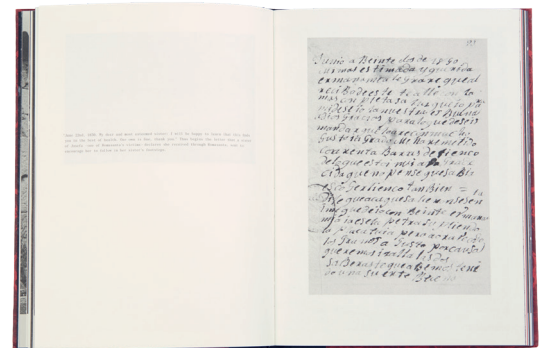
Además de las fotografías, de los encartes y de los documentos, en algunos momentos del relato en una doble página se emplaza en el recto la imagen de un objeto aislado sobre fondo rojo y en el verso, sobre negro, un pequeño texto que explica la fotografía. En la página setenta y cuatro, por ejemplo, el lector se encuentra con un texto que reza: «*CANIS LUPUS SIGNATUS. The Iberian Wolf, considered for centuries a plague in northern Spain, is an animal feared and even demonized by the entire population. It*



is believed that the wolves consume only the left half of their prey —preferably sheep— owing to a punishment sent by God for their ferocity».²⁸⁴ A continuación, en la página de al lado, una fotografía de lo que, tras haber leído esta descripción, asumimos que es el cráneo de un lobo ibérico.

Como en el anterior libro de la autora, en *Lobismuller* también puede apreciarse la influencia de otros medios como el cinematográfico, especialmente en la manera en la que está construida la narrativa. El relato comienza con fotografías en blanco y negro de paisajes y aldeas gallegas que sitúan geográficamente la acción. En la mitad del libro, un grabado en el que un lobo aparece matando a una mujer funciona a modo de metáfora de la transformación licantrópica de Romasanta. A partir de este momento, las apacibles y románticas escenas que ocupaban las primeras páginas dan paso a imágenes más oscuras, algunas nocturnas, en las que la naturaleza se vuelve salvaje. Se adopta, además, un punto de vista subjetivo que nos sitúa a la altura del animal y nos hace identificarnos con él. Las hojas se tiñen del color rojo de la sangre y las fotografías se vuelven borrosas. Después, se recupera cierta luminosidad. El lobo parece haberse transformado de nuevo en ser humano, pero esta vez ya no es un hombre sino una mujer, una *lobismuller*.

Sin texto introductorio, pies de foto o cualquier otro convencionalismo, la única información al margen del relato presente en el libro la encontramos en la última página, en la que aparecen, además de los datos legales, los agradecimientos y los créditos de las imágenes y los documentos de archivo. Esto nos habla por una parte del rigor en la metodología de trabajo empleada por la autora y por otra, el hecho de que se prescinda de todo elemento que no forme parte integrada de la obra nos muestra



(31) *Lobismuller*. Laia Abril. Texto: Laia Abril. Dirección de arte: Laia Abril y Ramón Pez. RM, Barcelona + Images Vevey (Suiza), 2017. 277 x 207 mm. 192 páginas. Idioma: Inglés.

una vez más la confianza en el libro como medio artístico con valor por sí mismo.

El texto en *Lobismuller* está escrito en inglés. Esto tiene que ver por una parte con el hecho de que el proyecto fuese galardonado con el Image Vevey Book Award y recibiese financiación por parte de una institución suiza, el Service Culturel de la Ville de Vevey. Y, por otra, nos habla de la proyección internacional de la autora, que ya había publicado su anterior fotolibro *The Epilogue* con la editorial británica Dewi Lewis. Esta editorial también fue la encargada de publicar el libro *On abortion*, ganador del 2018 Paris Photo/Aperture Foundation Photobook of the Year Award. Con la excepción de Cristóbal Hara, que publicó con la editorial alemana Steidl dos libros *Ein Spanier Zuviel* en 2004 y *Autobiography* en 2007, los fotógrafos españoles, hasta hace unos años, contaban con escasa difusión fuera de nuestras fronteras. A pesar de ello, desde la década de los noventa, editoriales como Photovision y colecciones como Campo de Agramante de las Ediciones Universidad de Salamanca, publican libros con textos bilingües en español y en inglés con los que se busca atraer a un público más amplio y global.

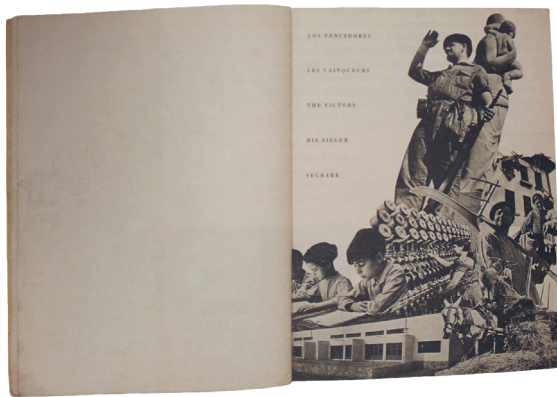
También los fotolibros de Joan Fontcuberta, uno de los pocos fotógrafos españoles de su generación con amplio reconocimiento en el extranjero, están traducidos al inglés. Algunos como *Fauna*, *Sputnik* o *Karelia* contienen en una misma edición los textos en español y en inglés. Otros, como *El artista y la fotografía*, tienen diferentes ediciones con cada idioma. Esta misma estrategia se sigue en *Yolanda*, que se publicó con una tirada de doscientos ejemplares en español y otros doscientos en inglés.

Más recientemente el éxito de proyectos como *The Afronauts* de Cristina de Middel, en los que se emplea exclusivamente el inglés, ha hecho que

algunos autores se decanten por este idioma. Además de los libros de Laia Abril que se han mencionado y de libros posteriores de Cristina de Middel como *This Is What Hatred Did*. También *Ostalgia* privilegia el inglés —al situarse las traducciones al español al final del libro— y, como señala Jon Uriarte, es un ejemplo de «cómo opera la celebrada fotografía española en la actualidad: el libro no fue hecho en Madrid o Barcelona, certificando la descentralización del movimiento, y muestra la internacionalización de la escena, en la que los fotógrafos españoles no sólo viajan al extranjero por trabajo y reconocimiento, sino que también reciben e integran a fotógrafos extranjeros, como Rota, en su propia comunidad».²⁸⁵

3.4. La fotografía y la página

A finales del siglo XIX y comienzos del XX aún no se ha generalizado el uso de procedimientos fotomecánicos en los que los mismos cilindros de una rotativa estampan a un tiempo textos e imágenes fotográficas. Esta limitación inicial favorecía la separación física de palabra e imagen dentro del espacio de la publicación. De este modo, lo más común en esta época era publicar las fotografías agrupadas al final del libro. No será hasta la década de los veinte, cuando, en el contexto de la vanguardia europea los artistas empiecen a experimentar con las posibilidades visuales de la tipografía y su combinación con la imagen fotográfica. España presenta un desfase con respecto a «una Europa, que tras un período modernista más o menos generalizado o colectivo, había profundizado en la esencia de una disciplina racionalizada por la Bauhaus, la Nueva Tipografía y la Nueva Fotogra-



fía». ²⁸⁶ Las principales innovaciones en el diseño gráfico vendrán de la mano de tipógrafos como Mauricio Amster y Enric Crous-Vidal y de artistas como Josep Renau. Durante la Guerra Civil, podemos ver aplicadas sus investigaciones en publicaciones de propaganda republicana como la *Cartilla escolar antifascista*. Diseñada por Amster, la *Cartilla* «está formada por palabras e imágenes en una síntesis en la que el texto (en tipografía Bodoni en diferentes cuerpos, los tipos divididos en sílabas y descompuestos en letras de colores) se vuelve imagen y las imágenes se leen como un libro abierto, se sepa o no descifrar las frases que sirven para aprender las letras». ²⁸⁷ Las composiciones dinámicas y los fotomontajes de inspiración vanguardista también serán utilizados por el bando franquista, cuya figura más destacada es José Comte, director de la sección fotográfica del Servicio Nacional de Propaganda y responsable de publicaciones como *Adelante!! España libre*, *La guerra de España ante el mundo* o *El Alcázar*.

La producción de libros con fotografía disminuirá en la inmediata posguerra y no volverá a florecer hasta la década de los cincuenta, cuando algunas editoriales comienzan a publicar colecciones de libros turísticos de ciudades o provincias españolas ilustrados con fotografías. El fotógrafo más destacado en este ámbito es Francesc Català-Roca. Entre otros libros, publica uno sobre la ciudad de Barcelona que nos sirve para hablar del cambio que se produce en la puesta en página. Frente al dinamismo de las publicaciones propagandísticas de la Guerra Civil, en las que predominan los fotomontajes y las composiciones de varias fotografías mezcladas en muchas ocasiones con texto en una misma página, los libros de fotografía de los años cincuenta, en términos generales, establecen delimitaciones

(32) (Izq) *España 19 julio 1936*. Oficinas de propaganda CNT FAI, Barcelona, 1936. 300 x 220 mm. 72 páginas. 196 fotografías y fotomontajes. Rústica, cubierta ilustrada con fotomontaje. Edición pentalingüe: español, francés, inglés, alemán y sueco.

(33) (Der) *Madrid: Baluarte de nuestra guerra de independencia 7.XI.1936-7.XI.1937*. Texto: Antonio Machado. Servicio Español de Información, Valencia, 1937. 270 x 195 mm. 16 páginas (cubiertas incluidas). 51 fotografías. 2 fotomontajes. Rústica, cubiertas ilustradas con fotografías.



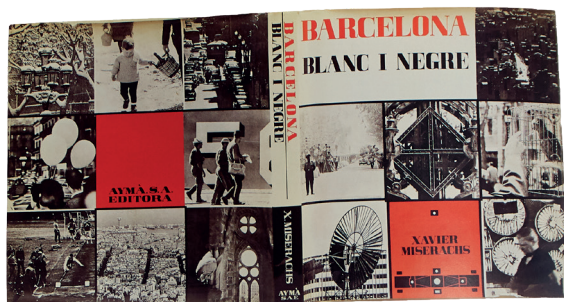
(34) *Barcelona*. Fotografía: Francesc Català-Roca. Texto: Luis Romero. Editorial Barna, Barcelona, 1954. 290 x 230 mm. 30 páginas texto + 105 láminas + 3 separatas de 12 páginas de color con las traducciones en francés, inglés y alemán, 101 fotografías. Tela ilustrada, sobrecubierta ilustrada con fotografía.



entre los diferentes elementos visuales y textuales. La saturación de la página deja paso a un nuevo modelo, más conservador, en el que la fotografía individual cobra mayor protagonismo. En parte esto se debe a la distinta naturaleza de unos libros y otros. La función política y pedagógica desaparece y lo que se busca en esta especie de guías turísticas es mostrar los lugares más atractivos de la geografía española. Esto condiciona el formato de los libros, de un tamaño considerable, y de las imágenes, también grandes, así como su disposición en la página. En *Barcelona*, domina un esquema en el que las fotografías, a sangre, ocupan el recto y el verso se deja en blanco con un breve pie de foto, que solo se rompe con algunas fotografías horizontales a doble página.

Barcelona de Català-Roca se publica en 1954 y prefigura la moda de los fotolibros sobre ciudades, que se inicia dos años más tarde con la aparición de *Life is Good & Good for You in New York: Trance, Witness, Revels* de William Klein, destinado a transformar la historia de los libros de fotografía. El *New York* de Klein no solo supone el punto de partida de un tipo de fotolibros que tendrán en la vida urbana su razón de ser, sino que será una de las publicaciones más influyentes a nivel internacional gracias a lo arriesgado y novedoso de su puesta en página, y a su libertad formal a la hora de secuenciar y combinar las imágenes. Con *New York*, Klein rompe con los esquemas tradicionales de la fotografía dentro del libro apostando por una maquetación que contribuya a «dar la impresión del caos y el desorden que uno siente al caminar por esta ciudad».²⁸⁸

En España es la revista *Afal*, principal plataforma del grupo homónimo y núcleo de renovación de la fotografía española en la época, la primera en dar



(35) *Barcelona blanc i negre*. Fotografía: Xavier Miserachs. Texto: Josep Maria Espinàs y Joan Olivier. Diseño: Albert Ràfols Casamada. Aymà, Barcelona, 1964. 335 x 315 mm. 256 páginas. 371 fotografías en huecograbado impreso en Heraclio Fournier, Vitoria. Tela, sobrecubierta ilustrada con 16 fotos. 3.500 ejemplares. Versiones de la primera edición en español (Barcelona blanco y negro) y francés (Barcelona en blanc et noir). Una parte de las ediciones en lengua catalana y española son distintas: caja ilustrada con fotografías (350 x 320 mm), encuadernación en piel y tela, sobrecubierta de plástico.

cuenta del libro, a través de una reseña firmada por Gonzalo Juanes y titulada «Anotaciones sobre el *New York*».²⁸⁹ El impacto de este libro de Klein, y también de *Rome*, su siguiente publicación, se aprecia de manera muy evidente en libros como *Los Sanfermines* de Ramón Masats, publicado en 1963, y *Barcelona blanc i negre* de Xavier Miserach, que vio la luz un año más tarde. El primero «supone un intento claro de superar la convención de una sola imagen por página y un texto al comienzo».²⁹⁰ No obstante, a Masats le vendrán impuestos ciertos elementos por motivos comerciales como las traducciones, que en opinión del autor rompen el ritmo del libro, y las fotografías a color, estéticamente disonantes con respecto al resto de las imágenes. El segundo tiene una maquetación igualmente dinámica, con variaciones constantes en la cantidad, el tamaño y la disposición de las fotografías en la página.

La influencia de Klein no se limita al diseño de las páginas y a la creación de narrativas en ocasiones cercanas a lo cinematográfico. También se aprecia en la impresión contrastada y en la abundancia de grano de las imágenes, pero sobre todo en la idea de que el dispositivo libro afecta de manera irremediable a cómo son percibidas las fotografías. Como señala Simon Baker: «Si consideramos la página como elemento constitutivo del medio fotográfico, entonces la obra de Klein adquiere un interés completamente diferente. Debido a la puesta en página, las secuencias, el uso de vacíos y páginas en blanco, el grano, las distorsiones. [...] Estas cosas hacen que la fotografía sea aún más interesante: el libro ya no es sólo la obra principal, sino que se convierte en el elemento que modifica la comprensión estética de la fotografía».²⁹¹ Esto lo entendió muy bien Masats, que en su intento por crear una

«narración por imágenes»²⁹² reconocía que «llegado un momento la imagen fija no es suficiente para un fotógrafo que busca la narración. Empieza por la puesta en página, por la sensación de movimiento... El fotógrafo, poco a poco, va ganándole terreno al compaginador: necesitas que una imagen sea seguida por otra imagen y otra... ¿y si esta imagen la hubiese puesto aquí, más grande o más pequeña? El fotógrafo empieza a notar que las fotos son consecuencia unas de otras... Es la necesidad del montaje que se introduce en el trabajo del fotógrafo».²⁹³

En la década de los setenta «los fotógrafos de la Transición retoman planteamientos de los años treinta» como «el interés por el libro político [...] y la sustitución de la autoría individual por los trabajos colectivos».²⁹⁴ En 1977 se publican dos libros con fotografías de pintadas callejeras: *Pintadas del referéndum* del Equipo Diorama y *Pintades Pintadas. Barcelona: De Puig Antich al Referendum* de Foto FAD. En lo que respecta al diseño de la página, se advierte en ambos un cambio con respecto a los experimentos con la tipografía y el collage llevados a cabo en algunas publicaciones propagandísticas de la Guerra Civil. Frente a las «propiedades asociativas»²⁹⁵ de las composiciones vanguardistas, *Pintadas del referéndum* y *Pintades* se presentan bajo la forma de inventarios fotográficos y reclaman, según se recoge en el prólogo del segundo «la aridez del estudio y de la profundidad».²⁹⁶ Las fotografías, en blanco y negro y de tono documental, se organizan o bien dentro de una retícula ortogonal o se presentan a página completa. Estos trabajos, que remiten a la estética de la fotografía de archivos, recurrente en la obra de artistas de esta generación como Bernd y Hilla Becher, Arnaud Maggs, Eleanor Antin y Robbert Flick entre otros,²⁹⁷ registran una manifesta-

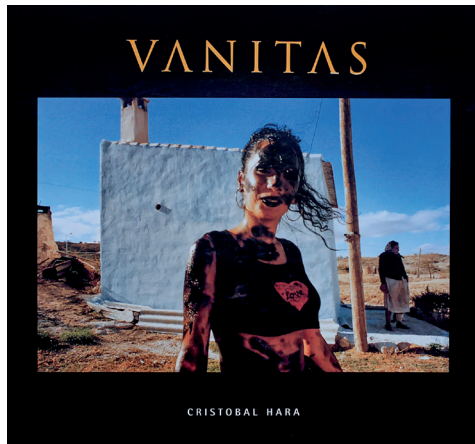
ción cultural efímera, la de las pintadas de contenido político en los inicios de la transición democrática, con la intención de «guardarlas, mediante la fotografía, como testimonio y documento necesario de los avatares de todo un pueblo a la búsqueda de su futuro».²⁹⁸

Las décadas posteriores verán florecer un tipo de publicación más convencional cercana al catálogo, coincidiendo con un aumento de las exposiciones de fotografía, formato al que las instituciones culturales, que empiezan su andadura en esos años, dedicarán gran parte de sus esfuerzos. En estos libros la puesta en página sigue el modelo que marcado por las monografías de los grandes fotógrafos americanos que publicaba Aperture en Nueva York desde la década de los sesenta. En ellos se sigue un esquema que establece una diferenciación clara entre las páginas de la izquierda y las de la derecha, privilegiando a estas últimas. Las fotografías se colocan en la denominada «*belle page*»²⁹⁹ y se deja el verso en blanco para no distraer la atención del lector. Además, las imágenes aparecen enmarcadas por amplios márgenes blancos que remiten al modo de exponer obra fotográfica en las paredes de un museo o de una galería. Este diseño de puesta en página contribuye a aislar e individualizar las imágenes, que nunca se enfrentan, y a romper o al menos dificultar el seguimiento de un hilo narrativo.

Los primeros libros de Cristóbal Hara —uno de los fotógrafos españoles que más influencia tendrá en generaciones posteriores—, *4 cosas D ESPAÑA* y *Lances de Aldea*, siguen este modelo. El primero, publicado por Visor en 1990, está estructurado en cuatro capítulos y aunque ya se advierte en él un interés por parte del autor en la secuenciación fotográfica, el libro no logra deshacerse de ciertos convencionalismos, desde el prólogo de rigor hasta

una puesta en página que privilegia el recto, en el que se disponen las fotografías enmarcadas con un borde negro y rodeadas por amplios márgenes blancos. También se incluyen pies de foto, que en este caso aparecen agrupados al final. De nuevo este elemento, característico tanto de la fotografía en la prensa como de los catálogos de exposición, refuerza la sensación de individualidad de cada una de las imágenes del libro. El segundo, publicado por Photovision dos años más tarde, en 1992, sigue la misma línea. Es, igual que el anterior, un libro de grandes dimensiones y encuadernación cartoné. Cuenta también con textos introductorios, que se justifican en este caso al tratarse de un catálogo de la exposición celebrada en el municipio de La Algaba, en Sevilla. En esta ocasión, los pies de foto en lugar de estar reunidos en las últimas páginas del libro están situados en los versos.

Más interesante desde el punto de vista del diseño de la página es *Vanitas* (1998) en el que el autor volvió a contar con el apoyo del editor de Photovision Ignacio González. En esta publicación, que obtuvo el premio al mejor libro de fotografía otorgado por PhotoEspaña, las imágenes entran en diálogo y se enfrentan al colocarse tanto en las páginas de la derecha como en las de la izquierda. Sigue manteniendo, no obstante, elementos heredados del formato catálogo como la introducción a cargo del editor y el listado final con el nombre del lugar en el que fue tomada cada una de las fotografías. No será hasta 2004 cuando el autor consiga publicar un libro en el que se desprende por completo del texto que hasta ahora le había sido impuesto por motivos comerciales. Ese año Hara publicará, con Steidl, *Ein Spanier zuviel* (que cuenta con una versión inglesa titulada *An Imaginary Spaniard*). Aunque muchas de las fotografías que



contiene este libro ya han aparecido publicadas en los anteriores, una nueva secuenciación y diseño de página bastan para obtener un resultado perceptiblemente distinto. Por vez primera casi todas las fotografías horizontales se presentan a doble página, con unos márgenes blancos muy reducidos que hacen que la imagen, al ocupar casi toda la superficie, tenga más fuerza. Las fotografías verticales aparecen pareadas. Sobre la narrativa del libro Hara señala: «Para facilitar la construcción hice varios grupos, separados por paisajes urbanos [...], solo en dos grupos hay relación temática: religión y toros; en el resto lo que manda son relaciones puramente formales y relaciones emocionales que escapan a una narración literaria».³⁰⁰ Esta manera de secuenciar las fotografías, atendiendo a aspectos formales y emocionales —que el autor ya había ensayado en sus trabajos anteriores—, también había sido utilizada por David Jiménez en su primer libro, *Infinito*, que publicado en el año 2000 se considera el «inicio del nuevo fotolibro español».³⁰¹

Al igual que Hara, que en *Ein Spanier zuviel* prescinde de cualquier elemento verbal porque según sus propias palabras: «si soy fotógrafo y estoy narrando con fotografía, quiero un libro puro de fotografía, sin texto»,³⁰² Jiménez crea un relato visual en el que las fotografías son las únicas protagonistas. En *Infinito* solo aparece lo que Gerard Genette denomina «paratexto»,³⁰³ esto es: el título de la obra, en la cubierta y, en la contracubierta el nombre de la editorial, I G Fotoeditor, del autor, David Jiménez, del diseñador tipográfico, Roberto Turégano —que anteriormente había diseñado de *Vanitas*—, de la fotomecánica, Lucam, de la impresión, Brizzolis y de la encuadernación, Hermanos Ramos. También se incluyen el número de ISBN y el Depósito Legal. El interior del libro se reserva



(36) *Vanitas*. Cristóbal Hara. Texto: Ignacio González. Diseño: Roberto Turégano. Photovision, Sevilla + Mestizo, Murcia, 1998. 280 mm. 91 páginas. Edición bilingüe: español e inglés.



(37) *An Imaginary Spaniard*. Cristóbal Hara. Diseño y edición: Cristóbal Hara, Gerhard Steidl y Claas Möller. Steidl, Gotinga, 2004. 240 x 180 mm. 96 páginas. Versión en alemán (Ein Spanier zuviel).

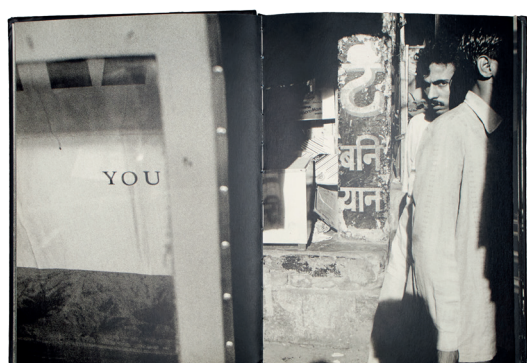
para las fotografías, que dispuestas a sangre ocupan toda la superficie de la página.

Antes de la publicación de *Infinito* es raro encontrar un libro en el que la ausencia de texto sea tan radical, pero a partir de los años dos mil, y sobre todo de 2008, serán muchos los fotolibros que prescindan de toda referencia verbal. En estas publicaciones el peso de la significación recae, además de en las imágenes, en elementos estructurales que no son de naturaleza textual. Los aspectos materiales del libro, desde su tamaño al tipo de papel utilizado en las páginas, se emplean de manera consciente para reforzar el sentido global de la obra. El hecho de que se decida omitir deliberadamente cualquier referencia lingüística que pudiera orientar el significado de las fotografías tiene que ver por un lado con «la esperanza de una imagen inmediatamente comprensible» y, por otro, con una necesidad por parte del autor de tener el control sobre su obra que pone de manifiesto Emily King cuando señala lo que sigue:

Como escritora, tengo curiosidad por saber por qué artistas y diseñadores quieren prescindir de mi contribución. Mirando los diversos libros sin texto que he reunido, me doy cuenta de que lo más significativo que tienen en común es el deseo por parte del autor o del comisario/coleccionista de mantener el control. La omisión del texto permite que su impulso curatorial florezca sin restricciones. Al tomar prestados modelos que se encuentran fuera de los límites convencionales de la edición, han ampliado las definiciones de lo que es un libro, hasta el punto de que la publicación *wordless* se ha convertido en un modelo establecido. [...] Inicialmente me

preguntaba por qué los artistas y los diseñadores deciden excluir el texto, pero más recientemente esa investigación ha dado paso a preguntas sobre el lugar y el propósito del ensayo convencional del catálogo. ¿Por qué es necesario justificar el trabajo de un autor con veinte páginas de texto? Es una cuestión que artistas, diseñadores y editores deben abordar con más autoconciencia.³⁰⁴

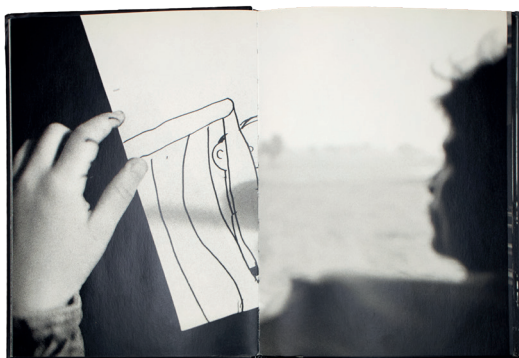
El deseo del autor por controlar todos los aspectos de la publicación, que pasa por tener absoluta libertad a la hora de tomar todas decisiones que afectan al resultado final de la obra, acerca los fotolibros contemporáneos a la tradición del libro de artista. En este sentido, no sorprende la omisión de introducciones que expliquen o justifiquen el trabajo fotográfico, más propias de otros modelos como el catálogo. La inexistencia de un texto que explicita las relaciones entre las imágenes hace que estos fotolibros sean más elípticos, y que el significado de la secuencia fotográfica esté abierto a múltiples y diversas interpretaciones subjetivas. Es el lector el que tiene que completar los huecos que se generan en el paso de una imagen a otra. Estas lagunas y sus efectos han sido teorizados, en el campo de la novela, por Wolfgang Iser a partir del concepto de «espacios de indeterminación» del filósofo polaco Roman Ingarden.³⁰⁵ El autor alemán concluye que el «vacío» de un texto no es negativo, sino que, por el contrario, es colocado voluntariamente por el autor para construir «todo un entramado de relaciones posibles, cuyo encanto radica en el hecho de que el lector debe establecer por sí mismo estas conexiones. Frente a esta escasez temporal de información, los detalles se vuelven más sugestivos y, a su vez, ponen la imaginación en el



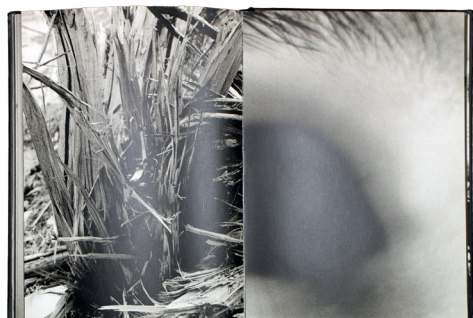
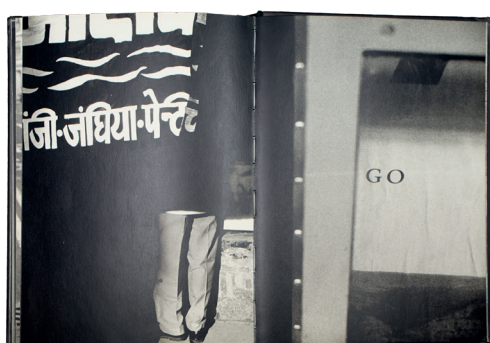
camino hacia posibles soluciones. Cada vez se forman, en esos cortes, expectativas que, para que una novela sea buena, no deben satisfacerse siempre». ³⁰⁶ Esto puede extrapolarse al ámbito de los fotolibros donde las conexiones entre las imágenes sucesivas no siempre son evidentes. No tiene por qué existir una narración en el sentido convencional y literario del término, aunque el dispositivo libro imponga una estructura temporal que invita al lector a pensar en términos de sucesión cronológica.

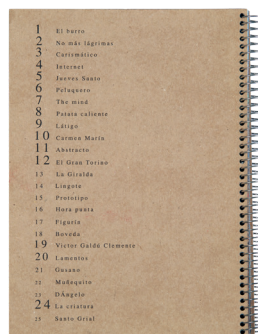
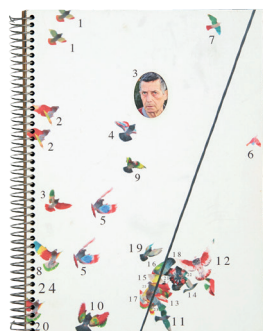
En *Infinito*, y en los fotolibros posteriores que siguen su ejemplo, las imágenes chocan y se relacionan en el espacio de la doble página. En ellos se vuelve muy evidente que lo importante ya no son las fotografías consideradas individualmente sino el conjunto del libro. Como afirma Philippe Arbaizar, «la combinación de fotos en un libro provoca un efecto que va más allá de la adición de imágenes independientes. El libro es más que la suma de sus partes». ³⁰⁷ La secuencia adquiere un protagonismo impensable en libros en los que las fotografías se presentan aisladas y rodeadas por amplios espacios blancos. Los vínculos entre las imágenes enfrentadas no tienen por qué seguir una lógica narrativa. En muchas ocasiones responden, como indicaba Cristóbal Hara, a cuestiones formales o emocionales. En *Infinito* esta manera de componer el libro tiene como resultado una obra cercana a lo poético, sensación reforzada por el blanco y negro de unas imágenes que en ocasiones se nos antojan oníricas.

En otros libros que también disponen las fotografías a sangre y enfrentadas en el espacio de la doble página, el resultado es, sin embargo, muy diferente. Es el caso de *Paloma al aire* de Ricardo Cases, un proyecto sobre la práctica de la colombofilia deportiva en el Levante español. A partir de un trabajo documental se construye un fotolibro en el



(38) *Infinito*. David Jiménez. Diseño tipográfico: Roberto Turégano.
IG Fotoeditor, Utrera (Sevilla), 2000. 240 mm. 116 páginas.





(39) *Paloma al aire*. Ricardo Cases. Autopublicado, 2014 (Primera edición de 2011). 210 x 150 mm. 74 páginas. 44 fotografías. Cubierta en cartón, encuadernación con espiral.

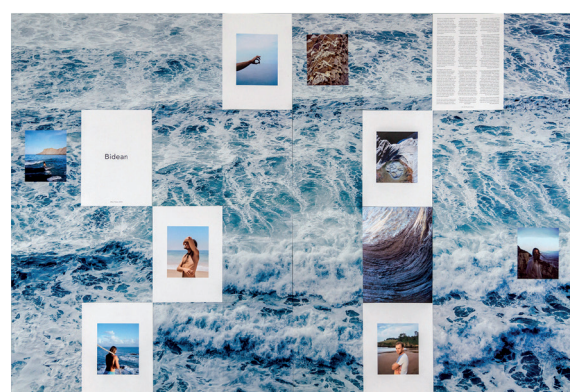
que tampoco se incluye ningún tipo de texto con la excepción de la contracubierta en la que se recogen los nombres de los palomos. La secuenciación en este caso sigue una lógica más narrativa, aunque también se asocian imágenes atendiendo a cuestiones formales. Al principio del libro aparece, a modo de contextualización geográfica, una doble página con una fotografía aérea del paisaje en el que se va a desarrollar la acción. Hacia el final, una doble página con una fotografía de un cuadro en el que aparecen representados un trofeo y una paloma enfrentada a un retrato de un hombre sosteniendo un premio, funciona a modo de cierre. No obstante, y aunque se pueda apreciar cierta linealidad narrativa en el relato, el libro no termina con el triunfo del aficionado a la colombofilia. En lugar de esto, en la última doble página se opone una fotografía de las aves encerradas en jaulas a una imagen nocturna de uno de los palomos en libertad apoyado sobre un cable de alta tensión, que ofrece al lector un final más abierto y enigmático. Frente al tono poético de *Infinito*, *Paloma al aire* está concebido como un proyecto de temática y tratamiento documental más crudo y con cierto humor en el que las fotografías, atravesadas por la espiral de la encuadernación, son «víctimas del libro».³⁰⁸ Al comparar ambos ejemplos, se aprecia cómo un diseño de puesta en página similar puede dar lugar a libros con sensibilidades muy distintas entre sí.

En los fotolibros contemporáneos, al abandonarse definitivamente el modelo catálogo, la página se convierte en un espacio de libertad en el que las imágenes no tienen por qué situarse en la «*belle page*» siguiendo un esquema preestablecido, sino que, como había demostrado William Klein, pueden ocupar cualquier lugar y combinarse generando distintas composiciones. Algunos fotolibros como

Flamboy, de Vivianne Sassen, diseñado por Sybren Kuiper y publicado en 2008, han tenido una especial repercusión gracias a su innovadora puesta en página. Elegido por Martin Parr como uno de los diez mejores fotolibros de la década, el libro popularizó los encartes y la inclusión de páginas de diferentes tamaños, que crean superposiciones y con ello multiplican las posibilidades narrativas del libro. El uso de este tipo de elementos se vuelve recurrente a partir de entonces. Algunos de los ejemplos que se han analizado en apartados anteriores son deudores directos del diseño de *Flamboy* como es el caso de *Yolanda*. En otros, los insertos se utilizan para incluir reproducciones de documentos que sitúan históricamente la narración, como sucede en *Lobismuller*.

El diseño de la página casi nunca responde a un deseo de experimentación puramente formal. Siempre se tienen en cuenta la naturaleza del proyecto y las necesidades creativas específicas de cada trabajo. En *Bidean*, de Miren Pastor, la autora y el diseñador Alberto Salván concibieron un fotolibro que, en consonancia con un proyecto fotográfico sobre los cambios experimentados en la adolescencia, pudiese mutar y convertirse en un desplegable susceptible de ser expuesto en la pared de un museo o una galería o una vivienda particular. Las páginas adquieren así una doble dimensión y están pensadas para funcionar de una determinada manera cuando adoptan la forma de libro y de otra cuando se extienden sobre la pared. En la publicación, algunas páginas contienen imágenes de texturas vegetales a sangre que solo cuando el libro se despliega descubrimos que forman parte de una única fotografía.

Bidean, que en euskera significa «en el camino», es un proyecto-río del que hasta la fecha se han publicado tres fotolibros. Todos siguen el modelo del primero, autopublicado en 2014, introduciendo



(40) *Bidean*. Miren Pastor. Texto: Iván del Rey de la Torre. Diseño: Tres Tipos Gráficos. Edición: Miren Pastor, Gonzalo Romero, Alberto Salván. Autopublicado, Madrid, 2014. 235 x 170 mm. 32 páginas. La publicación formó parte de la exposición *Bidean*, comisariada por Semíramis González, en la galería Gema Llamazares de Gijón en 2014. 500 ejemplares.

variaciones cromáticas y cambios en el escenario, aunque siempre dentro de un entorno natural. Si el primero tenía como imagen de fondo una fotografía de un bosque, y predominaban en él los verdes, el segundo, de tonalidad dorada, se desarrolla en el contexto geográfico de un río y el tercero está protagonizado por el azul del mar.



La fotografía, en el contexto del libro, por su formato de código —compuesto por cuadernos plegados y encuadernados—, es necesariamente percibida por el lector en forma de sucesión: el descubrimiento de cada página implica la desaparición de la precedente, y así en lo sucesivo.³⁰⁹ Esta imposibilidad de ver simultáneamente todas las páginas y, por consiguiente, todas las fotografías, es una de las principales diferencias entre el libro y otras formas de presentación de las imágenes, fundamentalmente la exposición y el porfolio. La condición de sucesión afecta inevitablemente a la interpretación y el sentido de la obra. Además de predisponer a la narración, esta propiedad esencial del libro también puede ser utilizada como un elemento a partir del cual componer y pensar todo un proyecto. Es el caso de *Este Seu Olhar*, de Máira Soares, que surge a partir del descubrimiento que hace la autora de unas fotografías que su padre había hecho de su madre durante la luna de miel. Soares decide autorretratarse y ocupar el lugar de su madre, encarnándola, con la esperanza de, mediante esta acción, ser capaz de reconocer a una mujer que en las imágenes le parece una extraña. En un primer momento, la artista intenta recrear los escenarios, pero el resultado no le convence y finalmente lo que hace es reproducir las condiciones lumínicas y las



(41) *Este Seu Olhar*. Máira Soares. Edición de arte: Siete de un golpe. Encuadernación: Elena Villa de Encuadernaciones Sacabocados. Autopublicado, Madrid, 2012. Caja con leporellos.

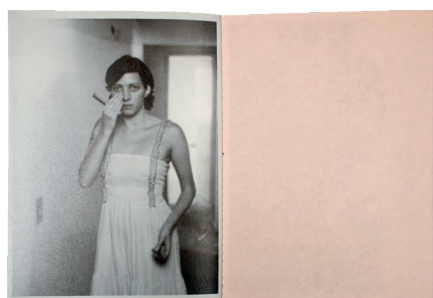
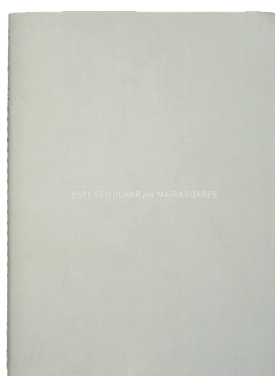
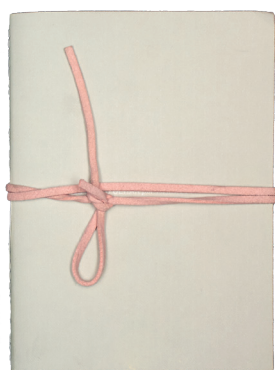
posturas de su madre en cada una de las fotografías para luego, mediante técnicas de retoque digital, borrar la imagen original y sustituirla por su retrato.

A la hora de materializar el proyecto, que contó con la colaboración del ya desaparecido estudio de edición de arte Siete de un golpe, se consideró que el lector no debía ver de manera simultánea las fotografías originales y las modificadas por Soares. El editor, Gonzalo Golpe, la encuadernadora, Elena Villa y la autora pensaron posibles formas de presentar el trabajo para evitar mostrar a la vez ambas fotografías y conseguir que el lector haga ese viaje en el tiempo entre una imagen y otra. El resultado fue una edición de arte en la que, dentro de una caja, cada par de imágenes está montado en un pequeño *leporello* con una fotografía en una cara y la otra en la opuesta.

Después el trabajo fue repensado y se editó un pequeño libro en el que se mantiene la idea de no enfrentar las fotografías originales con los autorretratos de la autora. Diseñado por Juanjo Justicia, del estudio Underbau, las imágenes nunca pueden verse al mismo tiempo. Esto imposibilita el ejercicio comparativo, y hace que en una primera lectura podamos interpretar esa distancia temporal que existe entre ambas fotografías, de unos treinta y cinco años aproximadamente, como una elipsis de unos pocos segundos. El parecido entre madre e hija y las sutiles diferencias en las poses y los gestos de ambas, favorecen que el lector sitúe las dos fotografías en un mismo plano temporal y las perciba a modo de secuencia casi cinematográfica.

Al tratarse de un tipo de obra muy vinculada con el concepto de intimidad, se tomaron decisiones editoriales que reforzaran este sentimiento que se desprende de las fotografías. Una de ellas es el tamaño de la publicación, lo suficientemente

(42) *Este Seu Olhar*. Maíra Soares. Edición: Maíra Soares, Siete de un golpe, underbau. Diseño: underbau. Autopublicado, Madrid, 2012. 138 x 104 mm. 20 páginas. 500 ejemplares.



pequeño para que el lector se acerque mucho a él, y para que quepa en la palma de una mano. También sirven a este propósito el lazo que rodea el libro, ocultando el título y el nombre de la autora, y el tipo de papel de la cubierta cuyo tacto, según comenta Javier P. García, coordinador de proyectos en Underbau, «evoca materiales textiles», lo que contribuye a que el lector vaya «desnudando el libro».³¹⁰ En el interior, el papel japonés de tono rosa «aporta una textura cálida en consonancia con el espíritu del proyecto»³¹¹ que insiste en esa delicadeza que atraviesa todo el libro.

3.5. Tensiones documentales

En un artículo titulado «A Too-Perfect Picture», publicado en el *New York Times* en marzo de 2016, el escritor, fotógrafo y crítico Teju Cole advertía al lector del sesgo de la mirada estereotipada, antropológica y colonial del fotógrafo estadounidense Steve McCurry y sembraba la duda acerca de la veracidad de unas imágenes cuya perfección solo parece posible mediante la orquestación y la puesta en escena.³¹² A propósito del trabajo que el fotoperiodista llevó a cabo en la India, Cole señala lo que sigue:

Las fotografías de «India», todas tomadas en los últimos 40 años, son populares en parte porque evocan una época anterior de la historia de la India, así como viejas ideas de cómo deberían ser las fotografías de los indios y cuáles deberían ser los accesorios de sus vidas: paraguas, telares, máquinas de coser; y no ordenadores portátiles, impresoras inalámbricas, escaleras mecánicas.
[...]

Un defensor de la obra de McCurry podría sugerir que está interesado en explorar culturas en vías de desaparición. Después de todo, incluso en el siglo XXI, no todos los indios van a los centros comerciales o vuelan en avión. ¿No debería ser celebrado por buscar lo pintoresco y utilizarlo para mostrarnos la India por excelencia? ¿Qué tiene de malo mostrar una cultura en su forma más auténtica? El problema es que la singularidad de un país determinado es una mezcla no sólo de sus prácticas indígenas y costumbres prestadas, sino también de su pasado y su presente. Una fotografía determinada sólo incluye una parte del mundo dentro de sus fronteras. Sin embargo, una secuencia de fotografías, tomadas a lo largo de muchos años y cuidadosamente organizadas, revela una visión del mundo. Considerar un lugar en gran medida desde la perspectiva de un pasado antropológico permanente, asentarse en una noción de autenticidad que borra el presente, no es simplemente presentar una verdad alternativa: es dejarse llevar por la fantasía.³¹³

Esa fantasía no es nueva. Steve McCurry y en general los fotógrafos asociados a revistas como *National Geographic*³¹⁴ son herederos de una fotografía de interés antropológico que nació en el siglo XIX, «época del avance occidental en la conquista y consolidación colonial de territorios a escala mundial».³¹⁵ Como señala Iskander Mydin lo que fascinaba a estos pioneros eran «las representaciones inalterables de los pueblos y de las culturas [...] lo “exótico”, lo culturalmente diferente».³¹⁶ La representación del otro se construye de manera

artificial y artificiosa al tiempo que se hace pasar por un registro veraz de lo real. Esta realidad intensificada y retocada «debe interpretarse, por tanto, no solo como una manipulación, sino como una incidental clausura fotográfica del tiempo y del espacio que posibilitaba la existencia de un “presente etnográfico”». ³¹⁷ El deseo nostálgico de preservar y recrear en el presente un pasado esencialista y ficticio puede vincularse con las prácticas arquitectónicas de la restauración en estilo impulsada por Eugène Viollet-le-Duc en Francia y, en general, con ciertos aspectos idealizadores del pasado y de la tradición folclórica propios del romanticismo europeo.

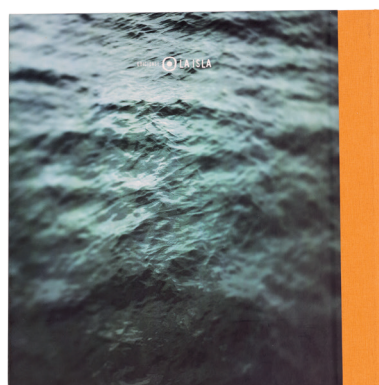
Aunque a comienzos del siglo xx se produce un desplazamiento estético que hará que la ciudad y la máquina se conviertan en los nuevos protagonistas de la fotografía en particular y del arte en general, esto solo afecta a la visión que se proyecta sobre las grandes urbes occidentales, que se presentan como epítome de la modernidad. Zonas geográficas como Latinoamérica o el Pacífico Sur y países como la India, seguirán representando en el imaginario colectivo europeo y norteamericano una suerte de paraíso perdido en el que existe una identificación entre el ser humano y el entorno natural impensable e incompatible con el contexto urbano que habitan los productores y los consumidores de estas imágenes. Retomando de nuevo las palabras de Mydin: «En términos generales, esta respuesta representacional ante grupos culturales marginales refleja la creencia en un estado de inocencia y armonía con el entorno que se ha perdido en el artificio de la cultura occidental, pero que “ellos” conservan». ³¹⁸ Esta actualización del mito del buen salvaje pervive así en cierto tipo de prácticas fotográficas que, enmarcadas dentro del género documental, insisten

en ofrecer una visión del «otro» desde lo exótico y desde la nostalgia por un estado primigenio perdido y añorado.

Los fotógrafos españoles no son ajenos a esta tendencia y han sido muchos los que han viajado a lugares alejados y considerados marginales desde una perspectiva eurocéntrica para proyectar sobre ellos la mirada del extranjero. Un libro paradigmático a este respecto es *Esperando al cargo*. Publicado en 2006, es el catálogo de la exposición homónima con fotografías de Juan Manuel Castro Prieto y texto de Dimitri Ladischensky. En la introducción, que firma Alejandro Castellote —encargado también junto con el fotógrafo, de la selección de las imágenes— se describe el proyecto en estos términos:

En el año 2004 Juan Manuel Castro Prieto viajó a la Isla de Tanna, situada en los Mares del Sur dentro del archipiélago de Vanuatu. Llegó acompañado de Paco Gómez y un periodista de la revista alemana *Mare* con el objetivo de realizar un reportaje. Allí, en un poblado construido sobre las cenizas del volcán Yasur, vive una comunidad que muchos han definido como el pueblo más feliz del planeta, probablemente por su privilegiada relación con la naturaleza, que prima desde hace siglos el equilibrio entre lo que necesitan y lo que la tierra y el mar les ofrece. Castro Prieto construye un relato en imágenes en el que la verdadera protagonista es la relación del hombre con la naturaleza; la filosofía que prima el respeto por su entorno. ³¹⁹

La identificación visual entre nativo y naturaleza se realiza mediante una puesta en página en la que se enfrentan fotografías protagonizadas por la figura



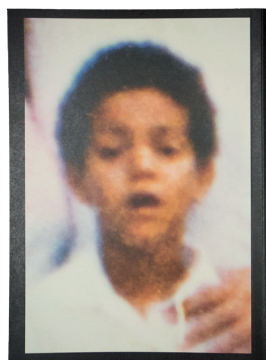
humana con paisajes exuberantes. Así, en una doble página vemos dispuesta a sangre una imagen de unos pies descalzos sobre el suelo de tierra al lado de una fotografía que muestra las raíces de unos árboles de aspecto tropical. Esta antropomorfización de la naturaleza, y en concreto del árbol, que también puede ser entendida como una *objetualización* del individuo, vuelve a aparecer más adelante en otra doble página en la que una imagen de las ramas de un árbol sobre un fondo marino precede a una fotografía en la que aparecen unos brazos que rodean un bebé sobre cuyo rostro se han posado unas moscas. De este modo, aunque Castellote insista en que «las fotografías [...] eluden la manida clasificación antropológica tan frecuente en las temáticas cercanas a lo exótico»,³²⁰ lo cierto es que el trabajo no consigue librarse de unos convencionalismos visuales que hunden sus raíces en la contraposición entre racionalidad occidental (asociada a lo masculino) y naturalismo indígena (vinculado a lo femenino y a la fecundidad).

De la toma de conciencia de los usos coloniales de la fotografía, medio que se desarrolla en paralelo al imperialismo europeo, surgen proyectos críticos que cuestionan la manera en la que se representa a los «otros». El denominado arte poscolonial emerge en la década de los ochenta, amparado por los escritos teóricos de pensadores como Franz Fanon, responsable de la creación de un marco teórico clave para interpretar la opresión del individuo bajo la dominación imperialista y autor de obras fundamentales como *Los condenados de la tierra* (1961). Si en el entorno internacional destacan, dentro del ámbito de la fotografía y las artes visuales, figuras como Lorna Simpson, Carrie Mae Weems o más recientemente Hank Willis Thomas, en España habrá que esperar hasta 2017 para que se publique un



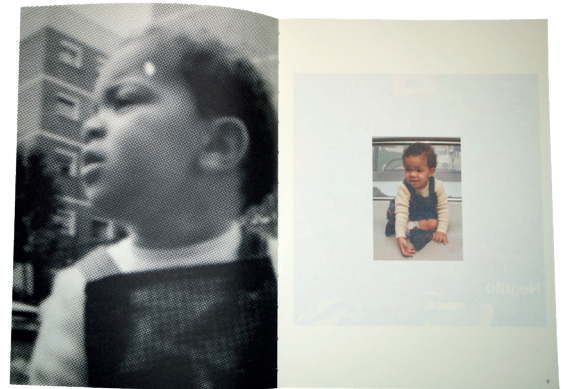
(43) *Esperando al cargo*. Fotografía: Juan Manuel Castro Prieto. Texto: Dimitri Ladischensky + prólogo de Alejandro Castellote. Diseño: José Luis Montero y Cristina Morano. La Isla, Madrid, 2006. 300 x 300 mm. 60 páginas. 72 fotografías. Edición bilingüe: español e inglés.





fotolibro —autoeditado— que aborde de manera crítica y desde lo personal cuestiones relacionadas con la raza y la negritud. *Y tú, ¿por qué eres negro?* de Rubén H. Bermúdez es un relato visual autobiográfico en el que el autor se apropia de fotografías de su álbum familiar y de imágenes extraídas de la esfera pública —desde anuncios publicitarios hasta fotogramas de series de televisión o ilustraciones de publicaciones infantiles— para reflexionar sobre lo que significa ser señalado como negro en España.

El libro comienza con una serie de fotografías de familia en las que aparece el autor de pequeño. A éstas le sigue la imagen de la portada del disco *Negrito* del trío de pop italiano Claudio, Rik y Roger en la que aparece la fotografía de un niño racializado. Inmediatamente después se incluye un texto en el que se lee: «La primera vez que alguien me llamó negro estaba en un mercado con mi abuela. Fue otro niño pequeño. Utilizó la palabra “negrito”. Nadie dijo nada; yo tampoco».³²¹ La palabra negrito, como eufemismo racista, está muy arraigada en el imaginario colectivo español y nos conecta con otro libro de fotografía publicado en 1954, *Barcelona*, de Francesc Català-Roca, del que ya hemos tenido la oportunidad de hablar a propósito de su maquetación. En la página cincuenta y uno el lector se encuentra con el siguiente texto a modo de pie de foto: «La fuente de Canaletas. Donde las Ramblas desembocan en la plaza de Cataluña está la fuente de Canaletas. He aquí que este negrito está bebiendo el agua encantada que no le permitirá alejarse de Barcelona...».³²² El «negrito» de la fotografía es un chico vestido con un uniforme de botones que aparece bebiendo en la mencionada fuente de las Ramblas. *Barcelona* forma parte de una tradición de libros de fotografía de ciudades que «no puede dejar de asociarse con la



proliferación de las estéticas del humanismo».³²³
Según Jorge Ribalta:

El libro de Català-Roca supuso una ruptura con la anterior imagen de la ciudad idílica y monumental, propagada sobre todo a raíz de la *Guía de Barcelona* de Carles Soldevila, de 1951. Mostraba por primera vez el cambio, la arquitectura moderna en la ciudad, las periferias, la espalda de la ciudad, el *terrain vague*... Marcó el inicio de la nueva centralidad de este fotógrafo en la escena fotográfica local, una centralidad que se prolongó ampliamente, posiblemente hasta los setenta, sobre todo por su relación con los arquitectos más avanzados de la ciudad y su posición casi monopolística en la fotografía de la nueva arquitectura. Català-Roca también trabajó ampliamente para diversos encargos de alcance estatal y se convirtió en el nuevo paradigma de fotógrafo profesional moderno en España. Su libro sobre Barcelona abrió el terreno de la vanguardia fotográfica donde, en años inmediatamente sucesivos, irrumpirán autores como Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Ramón Masats, Ricard Terré y Joan Colom, una corriente que el crítico Josep Maria Casademont llamó la «nueva vanguardia».³²⁴

Esta nueva vanguardia heredera del humanismo y epítome de la modernidad en España presenta, sin embargo, una ambivalencia ideológica contra la que reaccionarán los fotógrafos de los años setenta. Tomando prestadas de nuevo las palabras de Ribalta:



(44) *Y tú, ¿por qué eres negro?* Rubén H. Bermúdez. Texto: Rubén H. Bermúdez. Diseño: Koln Studio. Edición: Rubén H. Bermúdez y Koln Studio. Ilustración: Lydia Mba. Autopublicado, Madrid, 2017. 230 mm. 237 páginas. Edición bilingüe: español e inglés.

[Un] elemento fundamental de este desencuentro generacional es el legado de la teoría crítica de los sesenta y setenta y sus efectos en la teoría fotográfica, en concreto el surgimiento de una nueva concepción crítica del naturalismo y el universalismo de la representación fotográfica. Si el paradigma humanista de la posguerra se basa en una concepción de la fotografía como un medio esencialmente realista y un lenguaje universal, después de los estudios lingüísticos y culturales, a partir de los sesenta, ya no será posible sostener tal concepción naturalista de la imagen fotográfica como ajena a la ideología. La práctica fotográfica a partir de entonces implica una nueva relación autocrítica hacia el medio que supone un corte epistemológico con el realismo fotográfico.³²⁵

La reacción de esta nueva generación tendrá que ver con cuestiones relativas al posicionamiento ideológico de los fotógrafos de los años cincuenta con respecto a la dictadura franquista y con la reivindicación de la fotografía como arte a través de un rechazo manifiesto de la estética realista impuesta por las prácticas documentales. Las críticas contra un sistema heteropatriarcal y racista, no obstante, se harán esperar. Como señala Juan Albarrán Diego:

La reflexión sobre el feminismo, sobre la identidad femenina y masculina, hetero y homosexual, sobre la situación social y cultural de la mujer y otras minorías llega muy tarde a nuestras salas y foros de debate. [...] En España no será hasta los noventa cuando, con mayor moderación y menor mordacidad, en un clima en que los problemas de género se

ven envueltos por un halo de corrección política, las artistas cuestionen su propia condición femenina, la dimensión performativa de sus identidades y su lugar en el mundo de la creación.³²⁶

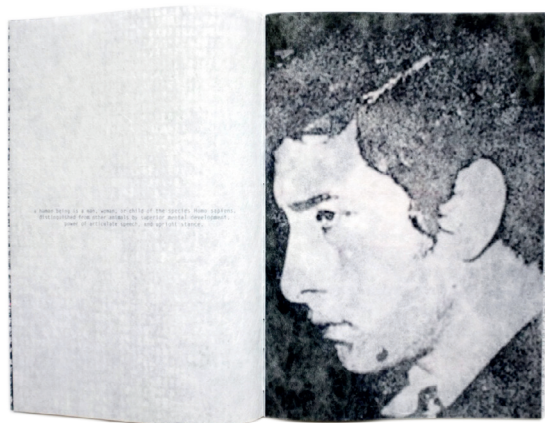
Además, estas propuestas artísticas se llevarán a cabo preferentemente desde medios que aún estaban por institucionalizar, como el vídeo y la performance. De igual modo, el cuestionamiento del pasado colonial de nuestro país y de su presente racista llegan con retraso con respecto a Estados Unidos y no será hasta la segunda década del siglo XXI, cuando empiecen a publicarse fotolibros que aborden estos temas y en los que se plantee un nuevo «contrato civil de la fotografía»³²⁷ dentro de una cultura posfotográfica en la que «ya no se trata de producir “obras” sino de prescribir sentidos».³²⁸ En esta línea, Rubén H. Bermúdez rechaza el acto de fotografiar por sus implicaciones violentas,³²⁹ que ya había puesto de manifiesto Susan Sontag al señalar la vinculación con lo militar de expresiones como «cargar», «apuntar» y «apretar el disparador»,³³⁰ y en las que vuelven a insistir autoras como Ariella Azoulay:

En el momento de tomar una fotografía la cámara media un encuentro entre el fotógrafo y el fotografiado que tiene como resultado la producción de una imagen. En la institucionalización legal de dicho encuentro, al individuo fotografiado no se le reconoce la condición de propietario, asignándosele, en cambio, derechos legales sobre la imagen al fotógrafo que la produce. Sin embargo, esa apropiación de los derechos de la persona fotografiada, que siempre entraña un cierto grado de

violencia, que desde un primer momento ambas partes dan por descontada y que permanece inalterada, no se entiende sin asumir la existencia de algún tipo de pacto o acuerdo de base. [...] No obstante, debemos destacar que dicho acuerdo no implica la existencia de un consentimiento voluntario; tampoco se fundamenta, en modo alguno, en el conocimiento de las condiciones del intercambio o de la posibilidad de rechazarlo. [...] Si reflexionamos sobre la forma de ejecutar el acuerdo entre las partes de un contrato civil fotográfico, percibimos que nos encontramos ante un intercambio manifiestamente desigual.³³¹

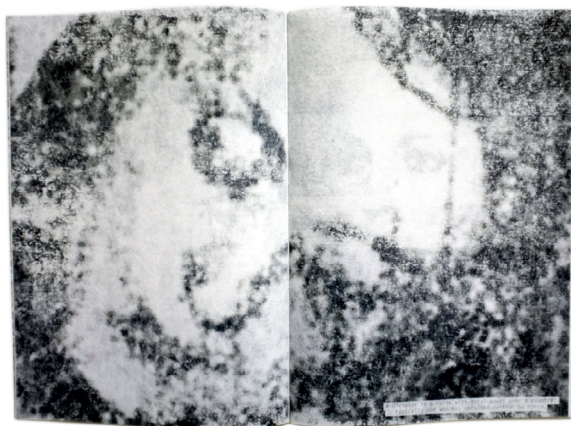
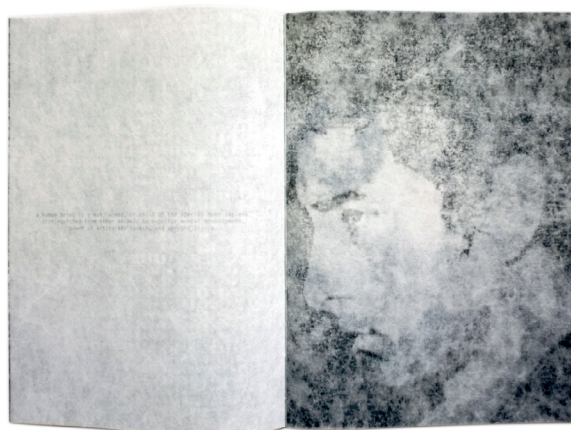
En este contexto, el gesto apropiacionista del autor adquiere un nuevo sentido político de cuestionamiento que afecta a los derechos de propiedad sobre las imágenes fotográficas. No se trata aquí únicamente de proclamar la muerte del artista, sino de problematizar las relaciones de poder, existentes e inevitables, entre fotógrafo y retratado y de repensar las implicaciones sociales, políticas y culturales de una iconografía que representa al otro desde una posición supremacista. Las prácticas apropiacionistas no son nuevas, ya lo advierte Fontcuberta, pero se han extendido y naturalizado como consecuencia de la masificación y accesibilidad de las imágenes digitales. La reutilización de imágenes preexistentes no es solo «una característica de los contenidos digitales, sino que se impone como nuevo paradigma» visual.³³²

Aunque esta popularización implica cierta pérdida de la radicalidad que poseía esta práctica en sus orígenes —en la década de los ochenta— algunos creadores son fieles al espíritu transgresor



(45) (Arriba) *The Disappeared*. Verónica Fieiras. Riot Books, Madrid, 2013. Primera edición. 290 x 200 mm. 32 páginas. 50 ejemplares.

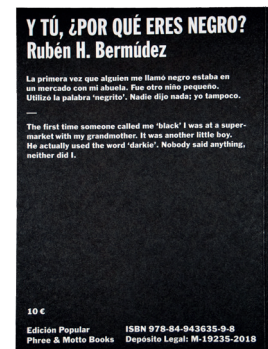
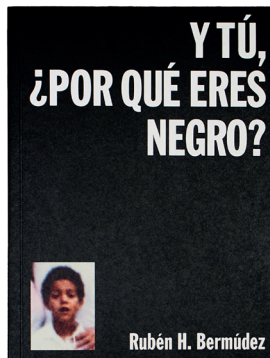
(46) (Debajo) *The Disappeared*. Verónica Fieiras. Riot Books, Madrid, 2013. Segunda edición. 290 x 200 mm. 32 páginas. 150 ejemplares.



inicial. Es el caso de otro fotolibro que sirvió como inspiración a Bermúdez a la hora de concebir *Y tú, ¿por qué eres negro?* Se trata de *The Disappeared* de Verónica Fieiras. En él, la autora recopila retratos de personas desaparecidas entre 1976 y 1983 en Argentina, víctimas de la última dictadura cívico-militar del país. A partir de la composición de mosaicos, de la ampliación de rostros y del uso de transparencias, la autora construye un fotolibro en el que lo táctil adquiere gran protagonismo. Impresas en un papel japonés de gran calidad y pensado para perdurar en el tiempo —y, por tanto, capaz de conservar la memoria histórica de unos acontecimientos trágicos—, las fotografías adquieren una sensibilidad muy especial que solo puede aprehenderse al sostener el libro y al pasar las páginas.

El contraste entre la violencia del tema y la delicadeza del objeto es absoluto y pone al lector en una posición incómoda. En palabras de Fieiras: «Las imágenes se colocaron en un tipo de papel indestructible con un sentido del tacto que te hace sentir placer y rechazo al mismo tiempo».³³³ La primera edición, de tan solo cincuenta ejemplares se publicó en 2013 y la tirada se agotó muy rápido. Por este motivo, la autora decidió sacar una segunda edición con una tirada algo mayor, de ciento cincuenta libros —hoy también agotada— en la que además introdujo modificaciones sustanciales que dan cuenta de la evolución del proyecto. Fieiras sometió a las fotografías para esta segunda edición a un proceso de disolución química que provocó un desvanecimiento de la imagen que evoca la desaparición física de las víctimas y el olvido al que se ha visto sometida su historia.

Frente a la calidad artesanal de un libro con un acabado que solo es viable concebido como una edición limitada, en el caso de *Y tú, ¿por qué eres*



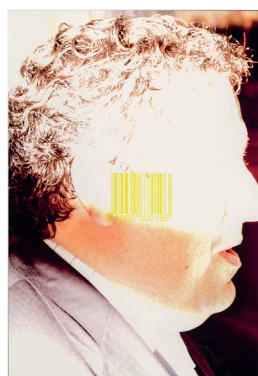
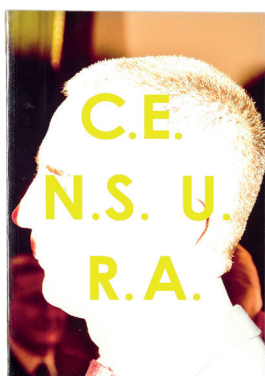
negro?, realizado con materiales industriales, cuando la primera edición de se agotó, el autor sacó lo que él denominó una «edición popular», más barata —10 €— y de mayor tirada —1.000 ejemplares—. Además, el libro puede descargarse en formato pdf de manera gratuita, lo que una vez más viene a confirmar una voluntad por parte del autor de que el libro sea accesible y tenga la mayor difusión posible. Esto nos conecta con otro libro también disponible en la web de la autora para su libre descarga: *97 empleadas domésticas* de la artista peruana Daniela Ortiz. El proyecto surge como sucedía con *Y tú, ¿por qué eres negro?* de la experiencia personal de Ortiz. Para poder conseguir el dinero suficiente para trasladarse a vivir a Barcelona, la artista aceptó un trabajo que consistía en filmar «los momentos vacacionales o de ocio de familias peruanas pudientes en la playa de Asia, al sur de Lima».³³⁴ La única condición que le impusieron fue que en el vídeo no apareciesen nunca las empleadas domésticas, para no romper la imagen de familia idílica que deseaban proyectar.

En *97 empleadas domésticas*, Daniela Ortiz, se apropia de fotografías de familias peruanas publicadas en Facebook. La artista renuncia a su papel de autora de las fotografías y se interesa por la manera en la que se autorrepresentan las clases altas de su país. Las imágenes, que se ajustan al estereotipo de fotografía familiar que ya ha sido descrito a propósito de fotolibros como *Ostalgia* y *Yolanda*, forman parte de una publicación en la que el título, que alude a lo que no se ve porque ha sido invisibilizado, se coloca, de manera deliberada, al final. Esto obliga al lector a volver a mirar las fotografías, en las que advierte ahora la presencia velada de esas noventa y siete empleadas domésticas —«indígenas»—, de las que en ocasiones solo se muestran partes

(47) (Arriba) *Y tú, ¿por qué eres negro?* Rubén H. Bermúdez. Texto: Rubén H. Bermúdez. Diseño: Koln Studio. Edición: Rubén H. Bermúdez y Koln Studio. Ilustración: Lydia Mba. Phree + Motto Books, Madrid, 2018. Edición popular. 160 x 120 mm. 239 páginas. Edición bilingüe: español e inglés. 1.000 ejemplares.

(48) (Debajo) *97 empleadas domésticas*. Daniela Ortiz. Texto: Marcelo Expósito. Diseño: ferranElOtro Studio. Autopublicado, Barcelona, 2010. 500 ejemplares. Edición trilingüe: catalán, español e inglés. Esta publicación se ha realizado en el marco de la convocatoria de proyectos de edición 2010 de la Sala d'Art Jove de la Secretaría de la Joventut.





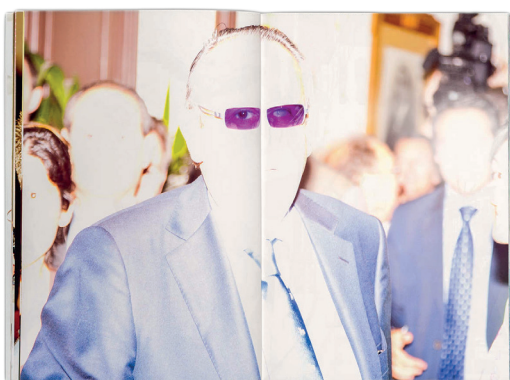
corporales seccionadas en un ejercicio de desmembramiento visual cuya violencia resulta, en este segundo visionado, ineludible.

Como señala Expósito en el texto que acompaña al libro: «La representación de las clases subalternas se relaciona casi siempre con la concepción de éstas como grupos culturalmente inferiores, en muchas ocasiones por su origen étnico».³³⁵ Por este motivo, su imagen no tiene cabida en la iconografía familiar de las clases altas y solo se entiende vinculada a contextos socioeconómicos desfavorables. La pretendida inferioridad cultural de los «atravesados»³³⁶ los condena a la marginalidad visual. No sorprende entonces que Rubén H. Bermúdez en *Y tú, ¿por qué eres negro?*, evite incluir a negros sufriendo y se decante por imágenes que los empoderan. Los lectores y espectadores occidentales estamos sometidos a una sobreexposición visual de los oprimidos, representados como víctimas indefensas, tanto en los medios de comunicación como en la tradición fotográfica documental. Por este motivo en el libro de Bermúdez se dedica mucho espacio a señalar a los opresores. Así, en la página ciento veintiocho vemos un dibujo de un hombre blanco con un látigo y suponemos que está agrediendo a una persona esclavizada que, sin embargo, nunca se nos muestra.

Esa omisión deliberada del oprimido en favor de una exposición del opresor —que también está presente en la obra performativa de Daniela Ortiz, como por ejemplo en la acción *Condecoración*, en la que la artista golpea y rompe la imagen de Fabrice Leggeri, el director de Frontex—³³⁷ nos conecta con otros fotolibros contemporáneos en los que también se pone el foco en los poderosos, como *C.E.N.S.U.R.A.* de Julián Barón o *You Haven't Seen Their Faces* de Daniel Mayrit. Esta actitud contraviene los postula-

dos del documental clásico, en el que «en general, eran los fotógrafos de las clases medias y altas quienes buscaban imágenes de los pobres con fines que incluían la curiosidad, la filantropía y la sociología, pero también la vigilancia y el control social».³³⁸ Estos fotolibros invierten la tendencia al desviar la mirada hacia políticos, banqueros y empresarios y al buscar nuevas maneras de representar la realidad social alejadas del naturalismo.

En *C.E.N.S.U.R.A.* Barón se dedica a sobreexponer, de manera literal a partir de un uso no convencional del *flash*, a la clase política, y a poner en evidencia las contradicciones del circo mediático que la rodea. El resultado son imágenes quemadas en las que el exceso de luz sabotea, hasta casi impedir por completo, la visión. La idea de que la exposición mediática de los políticos no implica necesariamente mayor transparencia se plantea ya en el título, *C.E.N.S.U.R.A.*, que ocupa la cubierta del libro y en el que el autor, como señalan Marta Martín Núñez y Shaila García Catalán «trocea la palabra, la obstaculiza, la sugiere desde un juego de siglas que en lugar de apuntar al desciframiento, al deletreo, apunta a la ilegibilidad».³³⁹ Barón emplea irónicamente una censura para denunciar la censura al tiempo que demuestra que es posible plantear proyectos desde lo documental que no se amolden a los estándares de representación realista del fotoperiodismo. Así, «frente a la transparencia expresiva del documentalismo clásico —imágenes perfectamente enfocadas y encuadradas que representan el momento decisivo—» las fotografías de Julián Barón son lo que Marta Martín Núñez denomina imágenes difíciles, «que emplean procesos considerados erráticos como la sobreexposición, el ruido o la fragmentación como parte fundamental de su mensaje».³⁴⁰

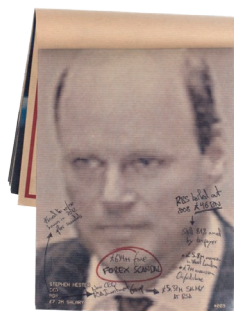
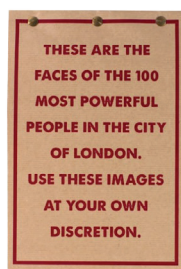


Si en *C.E.N.S.U.R.A.* Barón utilizaba intencionadamente mal el *flash* como recurso artístico y generaba imágenes incómodas, en *You Haven't Seen Their Faces* Daniel Mayrit se vale de la estética característica de las imágenes tomadas por cámaras de vigilancia para sacar del anonimato a las cien personas más poderosas de la City de Londres (según la lista publicada por la revista *Square Mile* en 2013). El resultado de este proyecto es un fotolibro publicado por la editorial independiente —ya desaparecida— Riot Books, al frente de la cual estaban Verónica Fieiras e Ilkin Huseynov.

En el fotolibro pueden rastrearse múltiples capas de apropiación. La primera afecta al título, una variación de *You Have Seen Their Faces*, un libro de Margaret Bourke-White publicado en los años treinta con fotografías que mostraban las duras condiciones de vida de gran parte de los estadounidenses durante la Gran Depresión. Mayrit recurre a este trabajo documental para darle la vuelta. En lugar de mostrar las consecuencias de la recesión económica actual decide mirar a los responsables. En un gesto poético y político utiliza la negación para contarle al lector que no ha visto sus caras, los rostros de los poderosos, de las personas que toman decisiones que afectan al conjunto de los ciudadanos. La segunda es la apropiación de las imágenes, que el autor saca de internet. A este respecto cabe señalar que Mayrit pudo encontrar fotografías de noventa y nueve de las cien personas que aparecían en la lista de *Square Mile* —falta la imagen del número setenta y uno de la lista, Jonathan Sorrell, que entonces era director de finanzas del Man Group—.

El tercer nivel de apropiación afecta al modo en el que el autor ha decidido representar a esas personas —ochenta y cuatro hombres blancos,

(49) *C.E.N.S.U.R.A.* Julián Barón. Fotografía, texto y edición: Julián Barón. Puesta en página: Pablo Ortiz Monasterio. Diseño: Daniel Zomeño. Retoque: Víctor Garrido. Autopublicado, 2011 (distribuido por). 235 x 160 mm. 80 páginas. 1.000 ejemplares. Edición bilingüe: español e inglés.



(50)

catorce mujeres blancas y dos hombres negros—. El autor se inspiró en las imágenes capturadas por cámaras de seguridad y distribuidas por la policía tras los disturbios de Londres de 2011, en las que aparecen potenciales sospechosos cuya presunción de inocencia queda anulada por la autoridad del dispositivo. Como señala el artista en una entrevista para *Lens Culture*: «Las imágenes no ofrecen ningún contexto ni explicación de los hechos. Aun así, el espectador parece asumir casi inadvertidamente la culpabilidad de los sujetos porque fueron “pillados por las cámaras de seguridad”». ³⁴¹ En un nuevo ejercicio de torsión, Daniel Mayrit manipula las fotografías de las «cien personas más poderosas de Londres» recortándolas y pixelándolas de modo que parecen haber sido obtenidas por un aparato de videovigilancia. De este modo se invita al lector a cuestionar la autoridad de la imagen fotográfica y a reflexionar sobre las relaciones de poder y los modos de representación.

El cuarto y último nivel de apropiación tiene que ver con el aspecto material del libro como objeto físico. Al igual que sucedía con *The Disappeared*, en el fotolibro de Mayrit tiene mucha importancia el componente táctil. Se observa así la deuda del autor con Fieiras, que, además de cumplir la función de editora, participó activamente en el diseño de la publicación. Impreso en un papel de estraza de mala calidad y encuadernado con una especie de tornillos, el resultado final recuerda a los dosieres policiales. Mayrit confiesa que su maqueta inicial era mucho más convencional y que fue Fieiras la responsable de que cambiase de parecer con respecto a cómo debía ser el libro. En palabras de la editora: «Dani quería preservar la calidad estética de sus imágenes, mientras que yo estaba buscando el efecto contrario». ³⁴² Al final el autor reconoció que



(51)

«el peor papel posible y la peor técnica posible» despojaría a las imágenes de «cualquier glamour, desde un punto de vista conceptual». ³⁴³ Para acentuar esa idea de «imagen pobre», ³⁴⁴ el autor añadió comentarios con información sobre cada uno de los retratados escritos a mano directamente sobre las fotografías, que luego reprodujo para la versión final del libro. *You Haven't Seen Their Faces* tiene, además, un componente performativo. El fotolibro, influido según palabras del propio Mayrit, por el póster político anarquista, puede desmontarse con lo que cada una de las páginas pasa a funcionar como un afiche listo para ser colocado en una pared o en un muro. Esta condición lo acerca a proyectos como *Bidean*, que también presenta una doble función como libro y como cartel.

Las fotografías difundidas por la policía metropolitana de Londres en 2011 ponen de manifiesto la vigencia de la teoría del panóptico de Foucault, que defiende que la sociedad se encuentra permanentemente vigilada, garantizando el mantenimiento de las estructuras de poder. Esta situación puede ser aprovechada por los artistas que, como sucede en *You Haven't Seen Their Faces* subvierten esa lógica poniendo en el punto de mira a los poderosos. El hecho de que la mayoría de las personas disponga hoy de teléfonos móviles con cámara vuelve más complejo el régimen *escópico* y abre posibilidades para practicar ejercicios de contravigilancia. Como muestra Tanit Plana en el fotolibro *How Things Work 3: mà i dispositiu de memoria*, también las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado son susceptibles de ser objeto de escrutinio por parte de la ciudadanía, a pesar de los riesgos que ello entraña tras la entrada en vigor de la polémica Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana, popularmente conocida como la «ley mordaza». ³⁴⁵



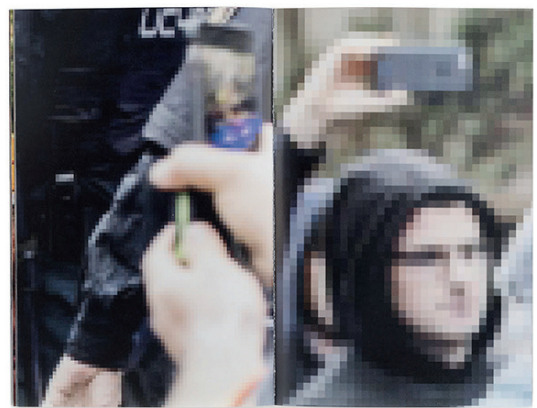
(52)

En el libro, la artista presenta una serie de fotografías en las que se muestra a gente con los brazos en alto, sosteniendo dispositivos móviles y presuntamente grabando agresiones por parte de la policía. En este contexto el gesto corporal de alzar el teléfono adquiere connotaciones contestatarias y el móvil, entendido como un artefacto potencialmente revolucionario, deviene «herramienta de denuncia, testigo de los abusos de poder e instrumento para convocar acciones de desobediencia».³⁴⁶ Las personas que aparecen en las imágenes son irreconocibles. Plana ha decidido pixelar las fotografías y así proteger la identidad de los retratados al tiempo que denota —y celebra— su actitud desobediente.

Los fotolibros analizados en este apartado reflejan un cambio de actitud con respecto a la tradición de la fotografía documental. Gestos subversivos como la apropiación postfotográfica con fines políticos, el alejamiento de la estética naturalista como único escenario posible para el ejercicio documental y la desviación de la mirada hacia temas que antes quedaban fuera de los intereses de gran parte de los fotógrafos son sintomáticos del cuestionamiento del estatuto documental. Estas transformaciones también afectan al libro como objeto físico. Frente a modelos convencionales, en los fotolibros contemporáneos el diseño editorial se adapta a las necesidades conceptuales y narrativas específicas de cada proyecto. En definitiva, estas publicaciones dan cuenta de nuevas maneras de pensar la imagen y de entender el libro deudoras de los debates posmodernos surgidos en los años setenta y adaptadas al contexto digital.



(52)



(52)

(50) *You Haven't Seen Their Faces*. Daniel Mayrit. Diseño: Daniel Mayrit y Verónica Fieiras. Diseño del mapa: Mario Orellana. RIOT Books, Madrid, 2015. 260 x 180 mm. 100 hojas + 1 hoja plegada con el mapa de Londres. Idioma: Inglés.

(51) Instalación de *You Haven't Seen Their Faces* de Daniel Mayrit en MUSA, Viena (Austria), 2016.

(52) *How Things Work 3: mà i dispositiu de memòria*. Tanit Plana. Autopublicado, Barcelona, 2018. 229 x 152 mm. 56 páginas. 50 ejemplares.

4. Objetos de deseo

«Los objetos nos sobreviven, saben más de nosotros que nosotros de ellos: acarrear en su interior la experiencia que han tenido con nosotros y son, de hecho, el libro de nuestra historia abierto ante nuestros propios ojos».

W.G. SEBALD

Los fotógrafos siempre han mostrado un apego especial por el libro como soporte para presentar su obra. A diferencia de las exposiciones temporales, que tienen una duración limitada en el tiempo y ocupan un espacio específico —aunque en ocasiones sean itinerantes y puedan verse en distintos lugares geográficos—, los libros estaban —y están— pensados para perdurar y para tener una amplia distribución. Además, los fotolibros «destritorrializan» la fotografía artística, desplazándola de los circuitos habituales en los que se exhibe y acercándola a espacios domésticos. Como señala Jérôme Dupeyrat:

La obra editada no está asignada a un lugar determinado durante un tiempo determinado. Existe en una especie de *off-site* o no-lugar, un espacio indefinido que, más allá de los límites materiales del libro, es sobre todo el espacio de su difusión en lugares y con una temporalidad impredecibles. De este modo, si nos atenemos a lo más obvio, una publicación puede ser leída en una biblioteca, en casa, en

el sofá o en la oficina, en el transporte público, etc., esto es, en espacios de la vida cotidiana.³⁴⁷

El libro se impone así a otros formatos expositivos por ser un objeto ligero, fácil de transportar, asequible y estable al que el lector puede volver una y otra vez y con el que puede establecer una relación de intimidad y de cotidianidad difíciles de replicar en otros medios. Por eso, cuando Rafael Doctor le plantea la siguiente pregunta a Alberto García-Alix: «Si tuvieras la posibilidad de hacer una buena exposición o de hacer un buen libro ¿qué es lo que harías?», el fotógrafo no duda en responder que «la publicación. Queda claro. Una exposición la desmontas y no queda más; una publicación la puedes revisar».³⁴⁸

Darius Himes y Virginia Swanson insisten en la predilección de los fotógrafos por el libro impreso: «Casi no hace falta decir que todo fotógrafo quiere un libro con su trabajo. Es un hito importante, un indicador de éxito y reconocimiento, y una oportunidad para poner una selección del trabajo de uno en manos de cientos, si no miles, de personas. Además, ¡es simplemente emocionante sostener un libro con tus fotografías!».³⁴⁹ El libro cumple así una doble función. Por un lado, otorga prestigio al fotógrafo y lo eleva a la categoría de autor digno de tener en consideración. Como indica Peter Metelkamp en su ensayo *The Photographer, the Publisher, and the Photographer's Book*: «la publicación de fotografías en una monografía ha sido tradicionalmente el medio para señalar la seriedad y el peso [de un trabajo], y para reclamar la pertenencia [de su autor] a la compañía de fotógrafos “significativos”».³⁵⁰ Por otro, junto con la prensa, el libro era —antes de la popularización de internet y de la aparición de redes sociales— el principal vehículo para la

difusión de las fotografías. Sin embargo, el hecho de que esta segunda función haya sido asumida por la web —acompañada de una promesa democratizadora— parece despertar dudas sobre la supervivencia del fotolibro en un contexto de cambios profundos que afectan a ambos medios, fotografía y libro, cuyas respectivas muertes llevan tiempo anunciándose.

4.1. De las (no) muertes del libro y de la fotografía

La reacción apocalíptica ante una transformación tecnológica que facilite (o busque facilitar) el acceso de las «clases subalternas» a la cultura no es nueva. Esta actitud conservadora, así como su opuesta, la de los entusiastas del cambio, fue criticada por Umberto Eco en su célebre *Apocalípticos e integrados* en 1964. Más de medio siglo después de su publicación parece que no hemos sido capaces de superar esa dialéctica y son muchas las voces que, en el contexto de la emergencia de la cultura digital, se lamentan ante las inminentes muertes del libro y de la fotografía o bien celebran su sustitución por el libro electrónico y la imagen posfotográfica. El propio Eco se ve en la tesitura de tener que defender la pervivencia del libro impreso en papel como principal vehículo para la transmisión de conocimientos en *Nadie acabará con los libros*, una publicación que recoge una conversación del semiólogo y humanista con el guionista, y también bibliófilo, Jean-Claude Carrière.

Esta defensa implica una amenaza que también es percibida en el ámbito de la fotografía, cuya muerte comienza a anunciarse en la década de los

noventa de la mano de autores como William Mitchell, Nicholar Mirzoeff, y Fred Ritchin entre otros.³⁵¹ En este caso la amenaza tiene que ver con el socavamiento de la «verdad» documental de la que supuestamente la fotografía analógica, por su condición indicial, no podía disociarse —o, al menos, no con tanta facilidad—. Como ya advertía Martha Rosler en 1991: «La pregunta que se plantea es el peligro que representan las imágenes fotográficas manipuladas por ordenador para la *verdad*. ¿Cómo abordamos esta cuestión en un período en el que incluso la veracidad de la fotografía *directa* y no manipulada está siendo atacada desde hace un par de décadas?».³⁵² Pese a todo, más de diez años después de que Rosler pusiera de manifiesto lo paradójico que resultaba ver en la manipulación digital el fin de la fotografía —cuando artistas y académicos llevaban ya mucho tiempo cuestionando la compleja relación entre imagen fotográfica y referente real—, en 2006, en una fiesta de la agencia Magnum, Elliott Erwitt, se presentó con una camiseta en la que aparecía la siguiente frase: «!WARNING! Digital Manipulation KILLS photography». Ante esto, cabe preguntarnos, con Sarah Kember, «¿Cómo podemos entrar en pánico ante la pérdida de lo real cuando sabemos (tácitamente o no) que lo real ya está perdido en el acto de representación?». Como continúa la autora: «Cualquier representación, aunque sea fotográfica, sólo construye una imagen-idea de lo real; no lo captura, aunque lo parezca».³⁵³ En este sentido, la principal preocupación ante la irrupción de la tecnología digital no tiene que ver con un cambio en los modos de producción de la imagen fotográfica sino con una pérdida de autoridad del mensaje. Sin embargo, la dicotomía entre fotografía digital y analógica es —como señalaban Rosler y Kember, y

también otros autores como Martin Lister— problemática y está basada en «una premisa falsa sobre la naturaleza de la fotografía química y su relación esencial con la realidad, o exagera la importancia de este cambio tecnológico».³⁵⁴

Las reacciones ante la emergencia de la tecnología digital no siempre son el resultado de una visión pesimista. La pretendida muerte de la fotografía también suscita, en el polo opuesto, respuestas «tecno-fetichistas» igualmente basadas en la falsa oposición entre fotografía analógica como huella verídica y verosímil de la realidad frente a fotografía digital como imagen construida. Se alaba en estas respuestas la libertad que parece haber traído consigo la nueva tecnología: «Los fotógrafos nos liberaremos de nuestro constreñimiento perpetuo, el de tener, por definición, que registrar la realidad de las cosas, lo que realmente está ocurriendo... Liberados por fin de ser meros registradores de la realidad, daremos rienda suelta a nuestra creatividad».³⁵⁵ Algunos teóricos, rebajando el entusiasmo del discurso, insisten no obstante en la idea de que lo digital abre nuevas posibilidades para la imagen, liberada del peso de tener que dar cuenta de la realidad. En esta línea, siguiendo a Mitchell, Mirzoeff señala: «la posfotografía [...] ya no intenta reflejar el mundo, sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad».³⁵⁶

Frente a estas posturas, otros autores sostienen que la fotografía siempre se ha manipulado. Partiendo de esta hipótesis, la comisaria Mia Fineman organizó la exposición *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*, en la que trazaba una historia paralela de la fotografía centrada en las distintas operaciones de manipulación a las que se han sometido las imágenes fotográficas desde los

inicios del medio. La intención de la muestra era demostrar que el viejo axioma de «la cámara no miente» es una de las grandes ficciones que se ha construido en torno a la fotografía. En este sentido, la revolución digital pasa a ser entendida como una evolución: «el advenimiento de las tecnologías digitales [...] en un principio considerado como una amenaza existencial para la fotografía [...] es ahora reconocido como el detonante de una de las transformaciones periódicas de este medio».³⁵⁷

En el contexto de estas mutaciones, no solo los teóricos reflexionan sobre la ontología de la fotografía, también los artistas plantean preguntas en torno a la naturaleza del medio, y muchos de ellos lo hacen desde la materialidad, investigando distintas posibilidades a la hora de corporeizar una imagen que en el contexto digital se ha vuelto fluida. Este tema fue abordado en una exposición titulada *What Is a Photograph?* y celebrada en 2014 en el International Center of Photography de Nueva York. La comisaria de la muestra, Carol Squiers, habla de las posibilidades que ha traído consigo la emergencia de la tecnología digital y de las respuestas que han dado los artistas a este cambio:

El título de esta exposición, *What Is a Photograph?* [¿Qué es una fotografía?] es una pregunta con distintas respuestas posibles. La más obvia de ellas tiene que ver con los cambios provocados por la llegada de la fotografía digital y la aparente obsolescencia de la fotografía analógica. Esta revolución tecnológica por sí sola ha hecho de la cuestión ontológica de la fotografía una preocupación central para artistas, fotógrafos, historiadores de la fotografía, críticos y comisarios desde la década de 1990. Este giro ha llevado a una

visión más amplia de la fotografía como forma expresiva, junto con nuevas investigaciones y amplios debates en universidades y museos de todo el mundo. Lejos de poner fin a la fotografía tal y como la conocemos, la revolución digital ha abierto un sinfín de nuevas posibilidades.

[...]

Estamos en un momento —que puede durar años— en el que la fotografía se desplaza sin esfuerzo entre plataformas y medios [...] cuanto más triunfa lo digital, más artistas parecen apartarse de ello; abrazarlo; incorporarlo; someterlo; descomponerlo en sus capas tecnológicas y luego refundirlo en la materialidad del mundo físico.³⁵⁸

El advenimiento de la fotografía digital ha hecho que los artistas retomen la reflexión ontológica de tal modo que, como señala Batchen, «al poner en primer plano los medios de producción de la fotografía y la maleabilidad de su significado, al hacer de la fotografía una cosa material y una cuestión filosófica, la “fotografía” nos pide que realmente miremos qué y cómo estamos viendo».³⁵⁹ Lejos de ser el resultado de un acto de solipsismo, el autocuestionamiento del medio, a nivel material y conceptual, implica una reflexión más amplia sobre el contexto social, económico y político en el que se hacen y se ven las fotografías.

Si los teóricos han empezado a hablar de la muerte de la fotografía a partir de los años noventa como consecuencia del cambio tecnológico que apuntaba a un desplazamiento de la fotografía analógica por la digital, en el caso del libro impreso

su muerte lleva anunciándose desde finales del siglo XIX, si bien es cierto que las primeras predicciones se llevaron a cabo desde la ficción literaria y que por tanto deben entenderse dentro de este contexto. El rápido desarrollo tecnológico tras la Revolución Industrial hizo pensar a algunos en la posible obsolescencia del papel a largo plazo. El entusiasmo por los nuevos medios iba necesariamente acompañado de cierto desprecio por el libro impreso, que se consideraba caduco. La convivencia parecía impensable. La evolución tecnológica se entendía en términos de suplantación. Así, en un cuento publicado en Francia en 1894 y titulado *El fin de los libros*, su autor, Octave Uzanne —no sin cierta ironía y recelo— imagina un futuro en el que la página impresa «estática» ha sido sustituida por un dispositivo que transmite el contenido a través de la voz (tanto en directo como grabada), anunciando así un retorno a la oralidad propia de culturas previas a la escrita. El libro impreso, no obstante, sobrevivió todo el siglo XX. La aparición de nuevos medios como la radio o la televisión no supusieron su fin, aunque los cambios tecnológicos, económicos y sociales hicieron que tuviese que adaptarse al nuevo panorama cultural.

En los años noventa —década en la que, como se ha visto, empezaba a anunciarse la muerte de la fotografía— el desarrollo del texto electrónico es visto como una nueva amenaza para la supervivencia del libro impreso. En este caso la competencia parece más directa por lo que se han multiplicado las voces que vaticinan la muerte del libro publicado en papel —que de estar produciéndose podríamos calificar de agónica—. Las reacciones se mueven en la mencionada dualidad entre apocalípticos e integrados. Mientras para unos esta muerte supondría una pérdida cultural irreparable, para otros el

libro electrónico tendría un efecto liberador similar al que algunos autores veían en la fotografía digital con respecto a la analógica. En este sentido, Jakob Nielsen subraya las potencialidades que abren los nuevos medios al tiempo que aboga por la desaparición del texto lineal y, por extensión, del soporte impreso:

El texto electrónico debe basarse en la interacción, los enlaces de hipertexto, la navegación, la búsqueda y las conexiones con los servicios en línea y las actualizaciones continuas. Estas nuevas funciones permiten experiencias de usuario mucho más potentes que el flujo lineal de texto. El texto lineal puede haber gobernado el mundo desde que los egipcios aprendieron a producir rollos arbitrariamente largos de papiro, pero es hora de poner fin a esta tradición.³⁶⁰

La misma línea sigue Robert Coover en su texto «The End of Books», donde apunta que la forma «superior» del hipertexto trae «la verdadera libertad de la tiranía de la línea».³⁶¹ La profundidad del espacio narrativo del hipertexto parece, desde esta perspectiva, destinada a suplantar el formato finito, secuencial y cerrado de los libros, y a certificar su obsolescencia. Así expresaba Coover la versatilidad del medio electrónico y las constricciones de las publicaciones en papel: «los documentos impresos pueden leerse en el hiperespacio, pero el hipertexto no tiene traducción en el medio impreso».³⁶²

En el ejercicio de «reconceptualización de los libros en el mundo digital»³⁶³ se tiende a equiparar los textos electrónicos —capaces de organizar contenido multimedia de modo interactivo— con el hipertexto. Esta equiparación plantea, no obstante,

problemas análogos a los que suscitaba la equiparación de la imagen digital con la manipulación fotográfica, que como hemos señalado ha existido desde los orígenes del medio. En este punto, conviene recordar que, como señala Luciano Floridi al hablar de lo que él denomina la falacia electrónica, «el hipertexto es una estructura conceptual originalmente concebida en términos completamente mecánicos».³⁶⁴ En este sentido, «la electrónica digital, a pesar de ser prácticamente vital para su desarrollo, es en general conceptualmente irrelevante para su entendimiento».³⁶⁵

Los modos de lectura y de escritura han sufrido modificaciones no tanto por la aparición de un nuevo medio como por la implementación de un nuevo concepto dentro del nuevo medio.³⁶⁶ Para algunos, no obstante, la novedad del concepto de no linealidad propio del hipertexto no es tal. Este tipo de escritura es según ellos rastreable a nivel teórico y conceptual en la historia de la literatura. Así, en opinión de Giulio Lughi esto es apreciable:

De los grandes experimentadores del pasado (de Rabelais y Sterne hasta Joyce y Borges) a la vanguardia experimental contemporánea (Robbe-Grillet, Saporta, Pavic) y a los teóricos de la centralidad del lector (de Barthes a Iser), todo en un contexto teórico donde asumen un papel decisivo los conceptos de descentramiento, segmentación y red, remitidos al deconstructivismo de Derrida. Desde esta perspectiva, el hipertexto literario se entiende como la realización de instancias teóricas ya preexistentes en el plano filosófico y cultural, el banco de pruebas en que se analiza la disolución de la centralidad del

texto, la multiplicación de los puntos de vista y la libre iniciativa del lector.³⁶⁷

Vemos entonces que las características del hipertexto son extrapolables a ciertas experimentaciones vanguardistas en el campo de la literatura. Otro tipo de publicaciones impresas también poseen algunas de las cualidades propias del hipertexto. Como señala Hayles, «una enciclopedia impresa puede calificarse de hipertextual porque tiene múltiples rutas de lectura, un sistema de referencias cruzadas extensas que sirven como mecanismo de enlace, y fragmentos de texto en entradas separadas tipográficamente unas de otras».³⁶⁸ Y, si bien este tipo de libros impresos sí se han vuelto en gran medida obsoletos con la aparición de versiones digitales como las *wikis*, lo cierto es que no parece que la muerte del papel vaya a producirse en un futuro próximo.

Nos encontramos inmersos, como apunta José Afonso Furtado, en «una nueva ecología, que evita una oposición simplista entre lo impreso y lo digital, alejándose de posiciones radicales de ruptura absoluta entre los antiguos y los nuevos medios: más continua que discontinua, más evolutiva que revolucionaria». Y añade, siguiendo a Régis Debray: «El paso de una *mediasfera* a otra no es un *ceci tuera cela* [esto habrá de matar a aquello], es una transición de fase; es más fricción que sustitución, más compromiso que ruptura».³⁶⁹ De nuevo, igual que sucedía en el campo de la imagen fotográfica, el ambiente hipertextual ha hecho que se repiensen el libro y sus funciones en el contexto digital. Esto ha propiciado que se atienda a aspectos materiales que habían sido ignorados y es que «el largo reinado del medio impreso facilitó que la crítica literaria obviase las especificidades del libro en los análisis literarios.

Con excepciones significativas, la literatura impresa era generalmente considerada como como una mente parlante sin cuerpo».³⁷⁰ Los medios digitales no han vuelto obsoleto al libro, muy al contrario, han favorecido una mayor comprensión de este en su dimensión material y conceptual. En este contexto y como señala Bonnie Mak, «la página es más que un simple vehículo o contenedor para la transmisión de ideas; es parte de esas ideas [...]. La plataforma de la página, las marcas inscritas en ella y los olores que de ella se desprenden constituyen un mensaje».³⁷¹

4.2. Especificidades del medio impreso

En la transición hacia una cultura digital los libros impresos no solo no han desaparecido, sino que paradójicamente han sido revitalizados. Esto se debe en gran medida a que el libro en papel posee una serie de características de las que carecen los medios electrónicos y a que ambos cumplen distintas funciones, lo que hace que sean entendidos como complementarios. En *The Myth of the Paperless Office*, Abigail J. Sellen y Richard Harper reflexionan sobre la función que cumplen los documentos en papel en una oficina e identifican cuatro *affordances* —propiedades físicas de un objeto que determinan su funcionalidad— específicas de este soporte: la tangibilidad, la flexibilidad espacial, la adaptabilidad y la posibilidad de manipulación.

Por su parte, en *Print is Flat Code is Deep: The Importance of Media Specific Analysis*, Katherine N. Hayles defiende la necesidad de atender a las especificidades de ambos medios y concluye, tras

analizar una serie de características propias del hipertexto, que la principal diferencia entre el medio impreso y el digital tiene que ver con la accesibilidad. Todo el contenido de la superficie plana de la página es inmediatamente accesible, mientras que código siempre está compuesto por capas, algunas de las cuales permanecen invisibles para el usuario. También señala que «con los textos digitales, la fragmentación es más profunda, más penetrante y más extrema que con los caracteres alfanuméricos de la impresión»³⁷² y que «un texto electrónico literalmente no existe si no es generado por el *hardware* apropiado que ejecuta el *software* apropiado. Hablando con rigor, un texto electrónico es un *proceso* más que un objeto, aunque se requieren objetos (como el *hardware* y el *software*) para producirlo»³⁷³ y para consumirlo.³⁷⁴ Por el contrario, la mediación tecnológica es extraña al mundo del libro impreso, que tiene la ventaja de no requerir de un dispositivo de lectura.

Más recientemente, Alessandro Ludovico en *Post-Digital Print: the mutation of publishing since 1894* habla de tres cualidades que explican la resiliencia del papel: la manera en la que utiliza el espacio, su repetitividad y su tactilidad.

Los libros —y, en general, las publicaciones impresas— ocupan un espacio físico limitado y controlable. Por el contrario, el ciberespacio además de existir únicamente en el plano virtual, es percibido como un espacio infinito.³⁷⁵ En este sentido impide al usuario tener una relación espacial similar a la que tiene cuando accede a un lugar físico como puede ser una biblioteca. Al abrir un disco duro lleno de libros en formato electrónico o de fotografías digitales es imposible tener una idea espacial de cuánto ocupan, de su volumen. La abstracción inherente a un espacio virtual inabarcable

e inconmensurable provoca cierta sensación de desasosiego en el usuario. Como señala Ludovico: «Las diferentes estrategias, símbolos (iconos, pictogramas) y estructuras de navegación de los distintos sistemas competidores todavía no han logrado presentar a los lectores de contenido virtual un conjunto de normas a las que puedan acostumbrarse fácilmente. El resultado es que el espacio de lectura virtual “limpio” sigue pareciéndonos menos familiar que el espacio físico “desordenado”».³⁷⁶

Al referirse a la repetitividad como otra de las características intrínsecas del medio impreso, Ludovico cita a Marshall McLuhan, que en *Comprender los medios de comunicación* afirma: «La repetitividad es la esencia del principio mecánico que ha dominado nuestro mundo, sobre todo desde la tecnología de Gutenberg. El mensaje de la imprenta y de la tecnología es, en primer lugar, su repetitividad».³⁷⁷ El contenido de una tirada de libros es exactamente el mismo, lo que permite a los lectores compartir un referente cultural idéntico. Idealmente los archivos digitales representan la esencia de la replicabilidad. No obstante, aunque este tipo de archivos puede copiarse un número ilimitado de veces, en la práctica es frecuente que en ese proceso sufran modificaciones, pérdidas o, en el peor de los casos que se corrompan y se vuelvan ilegibles.

Frente a la estabilidad del soporte impreso, los medios electrónicos, al estar inmersos en un proceso de renovación tecnológica constante, se caracterizan por ser volátiles. Esto hace que haya autores que establezcan un paralelismo entre la cultural digital y la oral: «Difundidos de una persona a otra, con la posibilidad siempre presente de manipulación y mutabilidad, [los medios digitales] difieren en gran medida de la relativa estabilidad y uniformidad de

los medios fijos tradicionales. Y, al igual que las culturas orales, parecen eludir los marcos de preservación que hemos establecido en nuestras instituciones de la memoria, construidas en torno a medios tangibles».³⁷⁸

Esta es precisamente otra de las características del libro impreso, su condición de objeto tangible. Su tactilidad y «la persistencia de su presencia física», además de su ausencia de mediación tecnológica, son propiedades estrechamente ligadas con la función y el estatuto únicos de los libros.³⁷⁹ La estabilidad que le confieren estas cualidades al libro hace que sea un objeto pensado para el futuro. En este sentido, algunos artistas lo utilizan como medio para archivar y conservar para la posteridad un presente digital en continuo cambio. Este es uno de los ejes sobre los que se sustenta la Library of the Printed Web, una colección de libros de artista y fanzines impresos que registran el estado actual de la tecnología y se aseguran de preservar archivos y documentos digitales que con toda probabilidad se volverán obsoletos en un período de tiempo no muy extenso. En palabras de su fundador, Paul Soulellis: «Si algo como Google Glass se convirtiera en el nuevo paradigma, por ejemplo, esta colección se convertiría en un registro de un momento muy específico de la historia del arte y la tecnología, que tal vez abarcara solo una década. Y así es como pretendo trabajar con esta colección, entendiéndola como un archivo que está vivo y absorbe activamente algo del momento presente, tal como está sucediendo, y que evoluciona a medida que se desarrollan nuevas narrativas».³⁸⁰

Otro proyecto que consiste en trasladar al papel el contenido de una plataforma digital es Print Wikipedia, de Michael Mandiberg. El artista imprimió 106 de 7.473 volúmenes de la versión

inglesa de la Wikipedia tal y como era el siete de abril de 2015. Por un lado, el gesto ponía el acento sobre la escala inhumana del *big data*, ya que en la instalación de la obra se incluyeron además de los libros impresos, los lomos de 1.980 tomos para generar una simulación espacial del tamaño que ocuparían los ejemplares. Por otro, el proyecto pone de manifiesto la imposibilidad de convertir la Wikipedia en un objeto material de forma fija y permanente, y es que una vez que se imprime un volumen ya está desactualizado y, por tanto, obsoleto.

El papel no solo dura mucho tiempo —al menos el papel de cierta calidad— sino que ofrece una experiencia a nivel sensorial muy especial. Como apunta Vandendorpe, «la actividad de lectura está asociada a dimensiones físicas particulares que las más de las veces intervienen de manera subliminal: espesor y características del papel, olor de la tinta y la encuadernación, etcétera. El libro se puede tocar, tomarlo entre [las] manos y sentirlo como una presencia real».³⁸¹ En este sentido se han visto algunos ejemplos de fotolibros en los que el tipo de papel utilizado para las páginas tiene una importancia capital dentro del conjunto de la obra. Es el caso de *Este Seu Olhar* y *The disappeared*, que utilizan, aunque de manera muy distinta, un papel japonés con un tacto especialmente suave y delicado. En el lado opuesto, *You Haven't Seen Their Faces* está confeccionado con un papel áspero que también condiciona el sentido de la obra y le otorga una nueva capa de significado. Otros factores relacionados con la condición objetual de los fotolibros como el tamaño y el volumen comienzan a ser tenidos muy en cuenta por autores, diseñadores y editores. Un libro pequeño como *Noray*, del tamaño de un

cuaderno de viajes, no se maneja ni se manipula igual que un periódico como *DÚO*.

Todos estos condicionantes materiales hacen que la experiencia de lectura difiera con cada publicación. El diseño juega, por tanto, un papel esencial en el proceso de creación de los fotolibros. El diseñador gráfico ejerce en muchos casos el rol de mediador entre los diferentes agentes implicados en la publicación de este tipo de libros, por lo que tiene que comprender a la perfección el proyecto y la intención del autor. En el editorial del número especial de la revista *FOAM* dedicado a las maquetas (*dummies*), Marcel Feil se expresa en estos términos:

La elección del diseñador es crucial [...] Solo cuando un diseñador conoce bien la obra de un fotógrafo y entiende la esencia del trabajo que va a ser transformado en un fotolibro, puede hacerse esta transformación de manera exitosa. De igual modo, el fotógrafo debe tener suficiente conocimiento y fe en el diseñador y estar abierto a sugerencias, críticas y en ocasiones intercambios de opinión vehementes pero necesarios. Solo entonces pueden trabajar juntos para alcanzar una simbiosis fructífera entre imagen, tipografía, diseño gráfico, materiales y medios de producción. El fotolibro debe entenderse principalmente como un objeto físico en el que todos los elementos —de la puesta en página al formato, del tipo de papel a la técnica de impresión y a la encuadernación— inexorablemente ligados, se refuerzan entre sí y sirven a la finalidad que el fotógrafo tiene en mente al crear el libro. Ese propósito es siempre la principal preocupación y guía todas

las decisiones que se toman durante el proceso.³⁸²

La importancia que se otorga en la actualidad a los materiales con los que se crean los fotolibros es una consecuencia directa de la intangibilidad del mundo digital. En palabras de David Campany: «En lo que respecta a su aspecto físico (mirarlos, estudiarlos, adquirirlos, hacerlos), el renacimiento masivo del fotolibro ha sido una consecuencia de la cultura *online*, que ha vuelto disponibles los libros como nunca lo habían estado y nos ha alertado a todos sobre las cualidades específicas del material impreso».³⁸³ Internet ha servido para aumentar exponencialmente las posibilidades de distribución y de difusión de los libros de fotografía al tiempo que nos ha hecho más conscientes del potencial creativo del papel y del medio impreso. La monografía estandarizada de la que habla el diseñador gráfico Adrian Shaughnessy en el artículo «The order of pages: Can graphic design reinvigorate the photographic monograph?» y en la que la «maquetación es repetitiva y predecible [y] la tipografía es en el mejor de los casos pedestre y a menudo francamente mala»³⁸⁴ ha sido desplazada por un tipo de publicación más cuidada a nivel formal y más preocupada por aspectos multisensoriales.

Salvo excepciones, las publicaciones de fotografía de las décadas de los ochenta y noventa son eminentemente visuales. Al concebir el libro como un mero soporte para las imágenes fotográficas, se desatendían las cualidades sensuales y sensitivas que ofrece el medio. Como apuntaba Peter Metelerkamp «la mayoría de los fotógrafos no son diseñadores, y no conciben sus libros como una sola entidad».³⁸⁵ Esto hace que según él muchos libros de fotografía «tengan una estructura imprecisa e incoherente y

que sean poco más que catálogos con ensayos relativamente arbitrarios».³⁸⁶ La situación ha cambiado y en la actualidad se publican fotolibros en los que se tiene muy en cuenta aspectos que van más allá de lo puramente visual. Es el caso de *Pain* de Toni Amengual. Entre 2010 y 2012 el fotógrafo se dedicó a retratar con la cámara de su teléfono móvil a personas con las que se cruzaba en las calles de Barcelona, Madrid y Palma de Mallorca. Las expresiones de dolor, sufrimiento, tristeza y apatía de los retratados funcionan como una metáfora de la situación de crisis económica y social que atraviesa España. Todo el proyecto editorial gira en torno a cómo materializar esa idea en forma de libro.

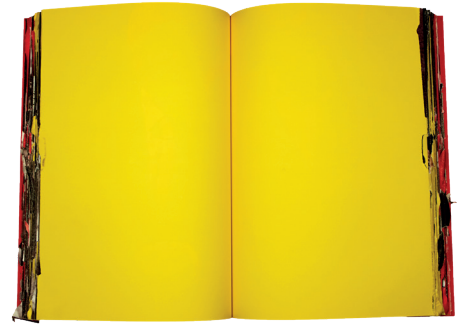
En 2014, el autor lanza una tirada de 500 ejemplares del libro —autoeditado y autofinanciado— diseñado por Astrid Stavro y Pablo Martín, del estudio Atlas. Se trata de un libro intonso, es decir, que está encuadernado sin cortar los pliegos, siguiendo el modelo de plegado japonés. Esto hace que al abrirlo el lector se encuentre con pliegos de color rojo o amarillo que, cuando el libro está cerrado, forman la bandera de España. Se genera así un juego de palabras con el título, *Pain*, que significa dolor en inglés y al que basta con añadir una «s» al principio para convertirlo en *Spain* (España).

Para ver las fotografías es necesario abrir las páginas rasgando el papel con un objeto cortante. Al igual que sucedía en el libro de artista de Isidoro Valcárcel Medina, precisamente titulado *Intonso*, se «exige del lector no tanto una decisión como un riesgo, no tanto un cálculo como una valentía. Elegido su camino, el lector contará con un fruto, pero no con todos los frutos; teniendo presente, por otra parte, que no todos esos frutos son de la misma naturaleza».³⁸⁷ El gesto performativo, que el lector decide si lleva a cabo o no, es violento y esconde otra



metáfora: solo podemos ver el «dolor de España», por emplear una expresión con connotaciones unamunianas, si la rajamos. También puede leerse como un ataque al concepto de libro como objeto sagrado, aunque este punto es más controvertido ya que todos los ejemplares están firmados y existe una edición coleccionista que contiene una de las primeras veinte copias del fotolibro dentro de una caja negra con una fotografía (a elegir entre cuatro) también firmada de 20 × 14 cm.

Un gesto similar al que se propone en *Pain*, aunque con implicaciones distintas, lo encontramos en otro fotolibro también publicado en 2014. Se trata de *Ser Sangre*, de Iñaki Domingo. Diseñado por Tres Tipo Gráficos, el libro está envuelto con un papel en el que está impresa una fotografía de la familia del autor que el lector debe romper para tener acceso a la publicación. La violencia del gesto es incluso mayor que en el caso de *Pain*. Como explica el autor: «quiero que el espectador se tenga que implicar activamente destruyendo la imagen de un retrato de familia y así, de forma simbólica, se cuestione el contenido que representa el álbum de fotos».³⁸⁸ El proyecto, que el autor llevó a cabo con la colaboración de sus familiares en unas vacaciones que pasaron todos juntos en Portugal, pone de relieve la impostura de la iconografía del álbum. Todo el libro está atravesado por ese deseo de deconstruir los códigos de la fotografía de familia. Por este motivo, la única imagen que podríamos incluir dentro de esta categoría es precisamente la del envoltorio. En una de las páginas interiores vemos varias fotografías del proceso de posado para esta instantánea y un espacio en blanco, el que debería ocupar la foto oficial de familia contra la que se rebela *Ser Sangre*, un trabajo que «quiere ser un reflejo de lo que es la



vida. Y, la vida, a veces, es eso que pasa cuando no estamos posando para la cámara».³⁸⁹

Si en estos dos fotolibros se busca la participación del lector mediante una estrategia que consiste en romper y rasgar para desvelar lo oculto, en otro libro publicado ese mismo año, *Everything will be ok*, de Alberto Lizaralde, la cubierta reacciona ante los cambios de temperatura, propiciando una relación de intimidad con el lector. La idea es que, al sostener el libro en las manos, las partes en contacto directo con la piel cambien de color, dejando una huella efímera. El autor lo explica así:

«Tener un libro como este en tus manos, que cambia de color según lo coges, hace que cada ejemplar se convierta en único. Ningún libro será igual, cada persona pondrá de sí mismo en él. El libro cambia dependiendo de la temperatura de tu casa, de la luz de la estantería. Mi libro no será igual que el tuyo. Lo bonito es hacer una tirada de libros iguales que luego se convierten en libros distintos. Además, son tus propias manos las que hacen desaparecer el negro plomizo de la cubierta. De la misma forma que eres tú quien hace que consigas salir de un agujero cuando caes en él».³⁹⁰

Una vez más, el diseño contribuye a reforzar el concepto que subyace en el libro y le aporta un grado de complejidad narrativa. Este tipo de soluciones, pensadas para activar la participación del lector, también pueden favorecer la interacción social. En el caso de *Pain*, por ejemplo, Amengual relata cómo pidió a sus amigos que abrieran cada uno unas cuantas páginas de uno de los ejemplares. El resultado es que mientras algunas estaban cortadas de manera cuidadosa permitiendo conser-



(53) *Pain*. Toni Amengual. Diseño: Astrid Stavro y Pablo Martín (Atlas). Autopublicado, 2014. 210 x 150 mm. 240 páginas. 120 fotografías. 500 ejemplares.

var la integridad de las fotografías, otras estaban desgarradas.³⁹¹ La manera en la que se rajan los pliegos nos da información sobre el lector y la interacción manual hace que cada ejemplar sea único. Lo mismo sucede con *Everything will be ok*, donde cada libro, como apuntaba Lizaralde, es distinto, y con *Ser Sangre*, en el que también es el lector el que decide cómo romper la foto de familia.

En un contexto en el que predominan los contenidos digitales —volátiles, efímeros y sujetos a las condiciones materiales de los distintos dispositivos electrónicos—, las propiedades físicas del papel y lo que Sellen y Harper han dado en llamar el «factor de tangibilidad» hacen que la lectura de libros impresos se convierta en una actividad más placentera a nivel sensorial, sensual y afectivo y que al mismo tiempo sirva como excusa para la reunión social en la que estos artefactos pueden compartirse y disfrutarse de manera conjunta. Como señala Ludovico: «el papel puede ser visto como un “conductor” conceptual, capaz de transferir la metafórica “energía” que contiene, a través del acto gestual de pasar el producto impreso de una persona a otra».³⁹²

El deseo de compartir los fotolibros con otras personas ha hecho que surjan los *photobook clubs*. El primero fue fundado en 2011 por Matt Johnson en Londres con el objetivo de crear un espacio de reunión que promoviese y facilitase el diálogo en torno a los fotolibros. Ese mismo año Jon Uriarte funda el Photobook Club Barcelona y tan solo un año más tarde nacía el Photobook Club Madrid de la mano de Bonifacio Barrio Hijosa, Juan Cires y Juan Barte. En la actualidad en España hay más de veinte *photobook clubs* repartidos a lo largo de toda la geografía del país a los que puede acudir cualquier persona, independientemente de su formación y su

experiencia, para compartir su afición por los libros de fotografía.

En la misma línea, en 2015, nacía, vinculado a estudiantes, exalumnos y gente del entorno de la escuela Blank Paper «un formato nuevo y experimental para mostrar y disfrutar de los fotolibros»,³⁹³ el *bookjockey*. Como explican en la web sus creadores: «Una sesión de *bookjockey* es como una sesión DJ, pero con libros de fotografía, enseñando y mezclando libros para crear una “historia”, invitando al público a sentirlos y disfrutar de ellos».³⁹⁴

Los fotolibros también se difunden a través de internet, gracias a proyectos como el de Have a Nice Book, una plataforma *online* en la que se comparten libros de fotografía mediante vídeos en los que vemos cómo unas manos van pasando las páginas y enseñando los fotolibros. Estos vídeos, alojados en un canal de YouTube, permiten que un público muy amplio tenga acceso al contenido de estas publicaciones, aunque como apuntan sus creadores José Javier Serrano (Yosigo) y Salva López, no sustituyen la experiencia de tener el fotolibro físico en las manos y es que «los libros tienes que tocarlos y olerlos».³⁹⁵

El interés por el libro por parte de fotógrafos, diseñadores, editores y otros agentes culturales ha venido acompañado de debates centrados en el encaje de estas publicaciones en la cultura digital y en su alcance y trascendencia social. Estos intercambios de opiniones casi siempre han ocupado, paradójicamente, entornos *online*. Fundamentalmente se han desarrollado en blogs,³⁹⁶ en Twitter, en YouTube³⁹⁷ y en Facebook, aunque también han tenido lugar en eventos sociales como Fiebre Photobook, o ViPhoto,³⁹⁸ y en actos académicos como en el I Congreso Internacional de Fotografía Contemporánea Bepphoto.³⁹⁹ A partir de la creación



(54) *Ser Sangre*. Iñaki Domingo. Edición: Harry Hardie, Jesús Micó y Ramón Reverté. Diseño: Tres Tipos Gráficos. Here Press, Londres + RM, Barcelona + Kursala, Cádiz, 2014. Cuaderno de la Kursala n.º 46. 144 páginas. 87 imágenes. Edición bilingüe: español e inglés.

de la revista *online Clavoardiendo Magazine*, muchos de estos debates se han trasladado a este foro, que ha servido como catalizador para la reflexión sobre la fotografía contemporánea en España. De este modo, la idea de comunidad en torno a los fotolibros se consolida en ambos espacios, el virtual y el físico.

En este contexto complejo de transformaciones propiciadas por la *mediasfera* digital y de (auto) reflexión crítica hay que situar el denominado «boom» del fotolibro. La emergencia de la cultura digital ha hecho que se repiensé el medio impreso y se valoren las cualidades que le son inherentes. Éstas son aprovechadas por los fotógrafos y artistas que ven en el libro un soporte estable que por su limitación estructural les permite la creación de proyectos cerrados. Además, es una forma de archivar el trabajo, de preservarlo frente a lo efímero de los medios digitales. Finalmente, se tienen muy en cuenta las posibilidades que ofrece el papel a nivel multisensorial, así como la tactilidad y la dimensión afectiva del artefacto libro.

4.3. Un nuevo panorama editorial

La inestabilidad propia del soporte digital, condenado a una obsolescencia programada, y la intangibilidad de la imagen posfotográfica favorecen una vuelta al libro impreso que, paradójicamente, es factible gracias al desarrollo tecnológico, que también ha transformado el panorama editorial:

«Hasta el advenimiento del ordenador, las opciones a la hora de crear un libro eran limitadas. Podías hacer un trabajo completamente artesanal o podías tener mucha suerte y conseguir que una editorial lo

publicase y comercializase. Ahora es posible tener lo mejor de ambos mundos».⁴⁰⁰ El desarrollo de software informático intuitivo que permite a los usuarios diseñar sus propias publicaciones, el abaratamiento en la impresión de tiradas cortas gracias a la implantación de metodologías como la impresión bajo demanda, y las posibilidades que abre internet a la hora de distribuir los libros, han conllevado transformaciones en el modelo editorial favoreciendo prácticas como la autoedición.

La situación hoy difiere en muchos aspectos de la descrita por Alberto Martín Expósito —coordinador de Programación del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca y uno de los responsables de la colección Campo de Agramante— en 1996:

Hay una cantidad tan grande de agujeros negros en la historia de la fotografía que tenemos para varios años de tarea editorial solo para cubrir todas las ausencias existentes, cuanto más para los autores jóvenes. [...] Evidentemente lo que necesitamos es un respaldo que permita olvidarte del riesgo del mercado. Otro de los grandes vicios que tenemos en nuestro país es la «cultura del regalo»: en el momento en que todos los libros de fotografía son publicados por editoriales públicas, o no tienen distribución, son regalados. Todos nos hemos acostumbrado a recibir el libro de fotografía gratis. No lo compramos.⁴⁰¹

Los libros de fotografía publicados por entidades públicas de los que habla Alberto Martín funcionarían de manera análoga a los catálogos de exposición. Su éxito, en lugar de medirse en términos de

viabilidad comercial, se mide en términos de «rentabilidad de imagen».⁴⁰² Se consideran instrumentos de promoción institucional y, por tanto, son más los que se regalan que los que se venden.⁴⁰³ Uno de los principales problemas estribaba en los costes de distribución, que a veces las instituciones no eran capaces de asumir o no estaban dispuestas a hacerlo. La principal consecuencia de esto es que de una tirada de 1.000 o 2.000 ejemplares, la mayoría no se vendía y pasaba a «engrosar los almacenes».⁴⁰⁴

El panorama de la edición de libros de fotografía en la década de los noventa en España puede resumirse en el testimonio de Ignacio González, editor de *Vanitas*, de Cristóbal Hara, que en el prólogo del libro señala: «Tuve el dudoso honor de publicar el anterior libro de Cristóbal Hara *Lances de Aldea* (1992), y califico el honor de dudoso porque *Lances de Aldea* fue todo un desastre económico y de ventas. Una vez entregados los ejemplares correspondientes a las instituciones que habían financiado el proyecto, apenas pudimos vender cien ejemplares; el libro no se pudo distribuir en el extranjero y muy pronto su distribución en España también se hizo inviable».⁴⁰⁵

La situación se repitió con *Vanitas*. Hara tuvo problemas para encontrar financiación para el libro que, tras muchas complicaciones, finalmente fue publicado por las editoriales independientes Photovision y Mestizo. Pese a todos los esfuerzos, *Vanitas* apenas pudo distribuirse y la tirada, casi al completo, estuvo almacenada hasta que, en 2010, más de una década después de su publicación, fue adquirida por José Manuel Suárez y Sonia Berger, que acababan de fundar la editorial y librería *online* Dalpine precisamente para dar salida a estos libros de fotografía:

Había ciertos libros que no encontrábamos y nos pusimos a investigar cómo conseguirlos. Dimos con editores y con universidades que habían publicado títulos que no se habían vendido o que habían tenido una distribución muy pequeña durante un espacio muy corto de tiempo y de los que había todavía muchos ejemplares. Decidimos comprarlos y distribuirlos online [...] *Vanitas* fue uno de esos libros que cuando fuimos a preguntar resulta que estaba ahí prácticamente la tirada entera. Nada que ver con la situación que tenemos ahora. En cuestión de ocho años todo ha cambiado muchísimo.⁴⁰⁶

Internet ha facilitado la distribución de unos libros con un nicho de mercado muy específico y que hasta el momento dependían de la venta en librerías. La distribución *online* ha permitido que estos libros lleguen a un público disperso y ha contribuido a la descentralización. Si antes la única opción que tenían los compradores era acudir a alguna de las pocas librerías especializadas localizadas en Madrid, Barcelona, Sevilla o Valencia, en la actualidad no es necesario desplazarse hasta estos centros. Más importante aún es la apertura al mercado internacional y es que como señala Berger para el caso de Dalpine: «Desde que empezamos hemos tenido un porcentaje mayor de ventas en el extranjero, fundamentalmente en países de Europa como Francia, Reino Unido y Holanda, pero también en Estados Unidos y Japón».⁴⁰⁷

Además de Dalpine, desde 2009 —año en el que comienza su andadura Fiesta Ediciones, un proyecto impulsado por Ricardo Cases y la diseñadora Natalia Troitiño con el que han publicado la colección de fanzines FiestaFiesta— se han multiplicado las

editoriales independientes especializadas en publicar fotolibros. La mayoría de ellas han sido creadas por los propios fotógrafos para autoeditarse y poder distribuir sus publicaciones.

Mención aparte merece un proyecto curatorial y editorial impulsado desde la Universidad de Cádiz y dirigido desde 2007 por Jesús Micó: la colección Cuadernos de la Kursala. En España, en los años noventa, ya existían iniciativas parecidas que, sin embargo, no alcanzaron el éxito y la proyección internacional que han logrado los fotolibros publicados en colaboración con la Kursala.

A este respecto, cabe destacar la labor editorial de Mestizo, «un colectivo independiente y autofinanciado de carácter interdisciplinar dedicado a la gestión cultural, creado en 1992 y que, hasta 2002, combinó una intensa actividad en el ámbito del arte (Ángel Haro), la música (Paco Martín), el cine (Joaquín Cánovas) o la fotografía (Paco Salinas)». ⁴⁰⁸ La editorial publicó entre 1994 y 2000 la colección Lo Mínimo, una serie de veinte libros, todos ellos de pequeño tamaño y con un formato que remite al del pasaporte o el cuaderno de viajes y que permite mayor rentabilidad económica. En la colección pueden encontrarse libros de autores ya consagrados junto a otros nombres menos conocidos. En lo que respecta a la línea editorial, debido al carácter «mínimo» de las publicaciones se privilegiaron proyectos íntimos y poéticos, adaptados a las restricciones impuestas por el formato.

También en 1994 se inicia otra colección de libros de fotografía, en esta ocasión promovida por una entidad pública, la Universidad de Salamanca. Se trata de Campo de Anagramante, dedicada a publicar «trabajos [...] monográficos de autores, preferentemente jóvenes». ⁴⁰⁹ Como explicaba Alberto Martín, uno de los responsables de la colección:

Los libros que publicamos tienen un planteamiento singularizado, con un tratamiento tipográfico distinto. Se intenta que tengan un texto, que funcione en diálogo con las imágenes. [...] Los formatos varían en cada libro con la única limitación del aprovechamiento del pliego del papel. Así, todos los libros están trabajados a tres partes: el editor, que en este caso soy yo, el autor y finalmente los responsables de la imprenta. Se incluye como interlocutor a la imprenta ya que trabajamos con poco dinero e intentamos hacer lo más rentable [posible] la publicación. ⁴¹⁰

En este sentido, se aprecia ya una voluntad de hacer libros que se alejen de modelos más encorsetados como el del catálogo. No obstante, se mantienen ciertos convencionalismos como el hecho de que se encargue un texto para acompañar al proyecto fotográfico, algo que el propio Martín admitía «no siempre ha funcionado bien, quizás porque no están encargados a la persona adecuada, quizás porque la persona no ha atendido bien al trabajo que se le está proponiendo y en otros casos porque no se cumplen los plazos de entrega». ⁴¹¹

A pesar del interés que revisten ambas colecciones, iniciadas en un contexto poco favorable en el que los libros de autor no gozaban del éxito (siempre relativo desde un punto de vista estrictamente económico) que cosechan en la actualidad, siguen sin suponer una ruptura definitiva con respecto al modelo estandarizado de catálogo. Ambos mantienen elementos como el prólogo, que suele convertirse, como señala Horacio Fernández en «una manifestación de autoridad». ⁴¹² Y continúa: «Su presencia indica que el artista es obediente y acata el

orden establecido, está bien educado y respeta a sus superiores, representados por el que hace el papel de prologuista».⁴¹³ También incluyen, en ocasiones, breves biografías al final del libro, «donde el artista nos informa de hechos sin relación alguna con su trabajo».⁴¹⁴ En el caso de *Lo mínimo*, además, tiene mucho peso el concepto de colección editorial, debido al formato homogéneo que adoptan las publicaciones.

En ambas colecciones existían, aún, ciertas limitaciones formales que impedían un ejercicio de libertad creativa por parte de los autores a la hora de concebir su libro, ya fuera la imposición de un determinado formato o de elementos externos al proyecto como los textos. En este sentido, los Cuadernos de la Kursala suponen el abandono definitivo del catálogo en favor del fotolibro, especialmente a partir del número trece de la colección, *La caza del lobo congelado*, publicado en 2009. Micó explica su estrategia editorial en estos términos:

[...] En cuanto al tema de los fotolibros, estoy muy interesado en apoyar solo a las pequeñas editoriales independientes [...] y, por supuesto, la autoedición. Tuve que convencer a la UCA de que la mejor manera de situarnos en el radar de la fotografía española era pagar por adelantado al autor o a la editorial por la producción de catálogos y dejar que los libros se imprimieran en otras ciudades españolas, en lugar del recurrir al servicio oficial de publicaciones de la Universidad de Cádiz. También les convencí poco a poco de que cada catálogo tenía que ser un fotolibro diferente. (En un principio, la UCA manifestó su preferencia por un catálogo

estandarizado, justo lo contrario de lo que yo quería) [...] Siempre tuve claro que cada fotolibro debía ser un producto independiente con una formalización estética y conceptual diferente, adaptada a la obra de cada autor. Más que una colección homogénea de catálogos (me refiero a «catálogos» en el sentido de libros que son una simple reproducción de la obra expuesta en las paredes), quería una colección heterogénea de fotolibros independientes (aunque cada uno de ellos está relacionado con su respectiva exposición en la Universidad, por supuesto).⁴¹⁵

La estrategia que se sigue con los Cuadernos de la Kursala permite, además, mucha flexibilidad. Los artistas pueden cofinanciar la publicación para crear un libro más elaborado y si lo desean aumentar la tirada y vender el fotolibro —la UCA no vende los ejemplares que produce, sino que los distribuye gratis a un número considerable de periodistas, comisarios, críticos, galeristas, investigadores, coleccionistas, artistas, etc. con el objetivo de promocionar la actividad que se lleva a cabo en la Kursala—. Como apunta Micó: «Sin que estos especialistas recibieran noticias de lo que estaba pasando en Cádiz, no podía conseguir lo que quería para la Kursala: la clave para mí fue el reto de hacer de una sala de exposiciones «menor» y periférica un espacio conocido con una línea claramente identificable, en este caso la fotografía contemporánea emergente».⁴¹⁶

La crisis económica y la falta de inversión por parte de editoriales privadas y entidades públicas en unos productos con unos costes de producción muy elevados, «lo que provoca que su margen de rentabilidad sea escaso o inexistente en la mayoría

de los casos»,⁴¹⁷ ha hecho que algunos autores se planteen vías de financiación alternativas como las que ofrecen las plataformas de micromecenazgo y preventa. Verkami, Kickstarter o Indiegogo, por citar solo algunas, permiten «generar una masa crítica compradora que asegure la viabilidad del proyecto» y al mismo tiempo, «habilitar un espacio de participación y comunicación ocupado por el autor, el editor y los futuros lectores».⁴¹⁸

Un caso paradigmático al respecto lo constituye *Los Modlin* —proyecto que se analizará en profundidad en el siguiente apartado— con una campaña en la que su autor, Paco Gómez, logró recaudar, gracias a las aportaciones de 609 mecenas, 21.170 €, casi el triple del objetivo fijado para publicar el libro. Se había hecho una estimación de que se necesitarían aproximadamente 7.000 €, para cubrir los costes editoriales y de diseño y para pagar las correcciones ortotipográficas. El margen resultante permitió al autor duplicar la tirada y obtener un beneficio para poder hacer una segunda edición. El triunfo de la campaña tuvo que ver, además de con el propio atractivo del proyecto, con estrategias de marketing en redes sociales llevadas a cabo por el autor con las que consiguió conectar con un público más amplio del que cabría esperar para un libro de estas características. Una vez terminada la campaña la publicación se convirtió igualmente en un éxito sin precedentes dentro del mundo de la autoedición. Prueba de ello es que los primeros 2.500 ejemplares se vendieron en tres meses. Tras agotarse las tres primeras ediciones el libro se ha vuelto a reeditar y en total lleva vendidas más de 6.000 copias. Además, la editorial Planeta ha adquirido los derechos para publicarlo en Argentina, Chile y Uruguay.

Los Modlin se trata, no obstante, de un caso excepcional. Que haya llegado a tantos lectores tiene

que ver en parte con el carácter literario del libro, que lo diferencia de otros fotolibros en los que la parte textual tiene menos peso o es incluso inexistente. Los libros de fotografía normalmente se publican en tiradas cortas que no superan un máximo de 2.000 ejemplares —la mayoría no pasa de los 500—. Esto no siempre responde a un deseo de hacer ediciones limitadas con el objetivo de crear un valor añadido de mercado. Existe la voluntad por parte de la mayoría de los autores de que sus libros sean accesibles y lleguen a un público lo más amplio posible. Sin embargo, la realidad se impone y deja en evidencia que el número de potenciales compradores es reducido, a pesar de que el medio haya adquirido cierta relevancia social en los últimos años. Con respecto al mercado de fotolibros contemporáneos, Gerry Badger afirma lo que sigue:

Históricamente, los fotolibros (es decir, los fotolibros serios) se publicaban en ediciones de 1.000, 1.500, 2.000 ó 2.500. Muy pocos se publicaban en ediciones de más de 2.500, que era el límite superior del mercado potencial para la mayoría de los fotolibros. El difunto John Szarkowski, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, contó una vez una historia relacionada con esta situación, y la parafraseo aquí. Dijo que cuando se convirtió en jefe del Departamento de Fotografía del MOMA, quería abordar el problema de los fotolibros. Los fotolibros, recordó, se publicaban en ediciones pequeñas (1.000 ó 1.500), costaban entre 10 y 12 dólares (mucho dinero a principios de la década de 1960) y, por lo general, se vendían alrededor de 300 ejemplares.

Cuando el museo decidió publicar el libro de Garry Winogrand, *The Animals*, Szarkowski

intentó cambiar el juego. Calculó que una edición de algo así como 12.000 ejemplares podría venderse por mucho menos, alrededor de sólo 2 ó 3 dólares, lo que permitiría a la audiencia de libros fotográficos serios expandirse exponencialmente. Así que Szarkowski convenció a las autoridades del museo para que financiaran una gran edición y le pusieran un precio de 2 ó 3 dólares (o el precio que fuera). Pero, a pesar de esto, [...] el libro sólo vendió unos 300 ejemplares.

Esta historia ilustra algo fundamental sobre la audiencia de los fotolibros. Ciertamente ha crecido, está bastante comprometida y está más o menos dispuesta a pagar lo que se pide por un libro, pero la regla de la edición 2.000-2.500 sigue vigente. Lo que es ligeramente diferente es que con un mejor «boca a boca» internacional —a través de reseñas, blogs y las muy difamadas «redes sociales»— ciertos libros se vuelven muy deseables, y los editores pueden imprimir una segunda edición, e incluso una tercera, como por ejemplo *Redheaded Peckerwood* de Christian Patterson. Pero eso es todavía relativamente raro.⁴¹⁹

Los Modlin es una excepción, pero no la única. Algunos fotolibros adquieren una popularidad inesperada ya sea por haber recibido un premio de prestigio, por aparecer en un medio influyente o por haber sido incluidos en una de las numerosas listas que se publican con los mejores fotolibros del año. Esto hace que las tiradas de estos libros se agoten con rapidez y que los artistas se planteen reimprimirlos o reeditarlos.

Un ejemplo de esto lo constituye *The Afronauts*, de Cristina de Middel. El fotolibro, autoeditado en colaboración con la Kursala, fue elegido mejor libro del año 2012 por Marco Delogu, Alec Soth, Andrew Phelps, Martin Parr, John Gossage, Tom Claxton y Pierre Besard para la lista de Photo Eye y se incluyó en el tercer volumen de *The Photobook: A History*. También fue premiado con el Infinity Award for Best Publication of the Year 2012 otorgado por el International Center of Photography de Nueva York. Además, este trabajo le valió a su autora quedar como finalista (junto a Chris Killip, Mishka Henner y Adam Broomberg & Oliver Chanarin) en el Deutsche Börse Prize. Estos reconocimientos supusieron un impulso para la carrera de la artista y dan cuenta de la importancia que adquieren los fotolibros y la autoedición dentro del contexto de la fotografía contemporánea. Tras una primera edición de 1.000 ejemplares agotada —las copias de esta tirada se venden por más de 3.000 dólares en internet—, la autora sacó en 2014 una segunda edición, que también se agotó. Ante este éxito una tercera edición del fotolibro saldrá a la venta en julio de 2019.

Las prácticas de reedición y de reimpresión rompen, como señala Brogowski, con la idea de obra de arte «sagrada» y, por consiguiente, intocable e inmutable. Tanto los fotolibros como los libros de artista están concebidos para ser manipulados por los lectores, lo que ya conlleva cierto grado de desacralización que se ve aumentado con las reimpresiones y las reediciones, que permiten hacer modificaciones. La posibilidad de crear versiones aumentadas o alternativas de un fotolibro ya publicado hace que «el libro cobre vida, ya que el artista no teme añadir elementos nuevos a una obra ya terminada privilegiando el proceso por encima de

un resultado definitivo y absoluto».⁴²⁰ No obstante, estas prácticas conviven con gestos que apuntan hacia una *reauratización*. Si el libro y la fotografía, por su capacidad de reproducibilidad, se habían convertido en agentes fundamentales en el proceso de desmoronamiento del aura tal y como fue descrito por Benjamin,⁴²¹ en el fotolibro al producirse un desplazamiento por el cual es el propio artefacto el que deviene obra de arte y no mero soporte para su difusión, queda abierta la posibilidad de una *resacralización*.

Esta idea se refuerza gracias a la inclusión de elementos como la firma del autor o la numeración de cada ejemplar de una edición limitada, lo que una vez más pone de manifiesto que los fotolibros, como los libros de artista contemporáneos, carecen del espíritu utópico y transgresor de las publicaciones de los años sesenta y setenta. En algunos casos los autores ofrecen diferentes alternativas a los lectores, como sucede con la tercera edición de *The Afronauts*, con una tirada de 1.000 ejemplares sin firmar que se venden a 40 euros, otra tirada de 1.000 ejemplares firmados con un precio de 60 euros y una edición especial de 50 ejemplares numerados y firmados que se venden con una copia por 300 euros. Esta actitud muestra la importancia que se le otorga al libro como objeto fetiche de coleccionista.

En este sentido se producen situaciones paradójicas en las que algunos de estos libros firmados se difunden a través de vídeos colgados en plataformas como YouTube o Vimeo o de versiones en formato pdf. Si bien es cierto que subyace en estas prácticas la intención de compartir la obra de manera desinteresada —especialmente cuando la edición está agotada—, la estrategia también sirve y se utiliza para promocionar el libro y conseguir acercarlo a potenciales compradores. En cualquier caso, y como

apunta Moeglin-Delcroix, lo cierto es que el libro «sigue siendo actualmente, repitémoslo, uno de los pocos medios con los que resistir a la espectacularización del arte y la enfatización del objeto, y que todavía permite a un cierto número de artistas realizar y dar a conocer su obra fuera de las estructuras particularmente selectivas del arte dominante».⁴²²

La autoedición, como ya se ha apuntado, se posiciona como una alternativa liberadora dentro del panorama artístico actual. Al situarse al margen de la industria editorial y del sistema de museos galerías —y, por tanto, de los circuitos oficiales del arte contemporáneo— los fotógrafos pueden operar sin restricciones y autopublicar libros que no tendrían cabida dentro del sistema. La autoedición ha contribuido, además, a dar visibilidad a proyectos de fotografías, infrarrepresentadas en los catálogos de las editoriales (incluso de las independientes). Al ser preguntado por la paridad de género en el proyecto de la Kursala, Micó responde:

Más de una vez me han preguntado sobre el tema de la discriminación de género en la fotografía española y yo sostengo que, desgraciadamente, existe. La discriminación está presente en todos los órdenes de nuestra sociedad y, por tanto, la fotografía no iba a estar exenta de ella. Por tanto, es un tema que me preocupa. Lo tengo presente siempre en mis proyectos. Pero reconozco que a veces no lo he cumplido y entono un sincero mea culpa. De hecho, en la programación de la Kursala son mayoría los hombres. Me escriben bastantes más autores que autoras y mis bases de datos por tanto está claro que no son igualitarias.⁴²³

Esta desigualdad, fruto del sistema cisheteropatriarcal dominante, comienza a ser corregida gracias a proyectos como Género y Figura (GYF), «un espacio virtual en el que se podrá descubrir el trabajo de algunas fotógrafas, ver sus presentaciones y consultar numerosas reflexiones críticas sobre la creación fotográfica».⁴²⁴ La plataforma fue financiada, de nuevo, mediante una campaña de *crowdfunding* con la que consiguieron 7.807 € gracias a las aportaciones de 216 cofinanciadores. Con este presupuesto lanzaron una página web en la que pueden verse los portfolios de setenta y dos fotógrafas.⁴²⁵ Además, se seleccionaron tres proyectos, *Beirut, waiting* de Candela Sotos, *B to B* de Brenda Moreno y *Vibración* de Ana Paes, para la creación de pequeñas piezas audiovisuales —que pueden verse en la web de GYF— en las que las autoras presentan y muestran su trabajo. Finalmente, también contrubuyeron a que se ampliara la tirada del fotolibro *Behind Blue Eyes* de Helena Goñi.

Además de esta iniciativa, se ha creado la campaña #NoSinFotógrafas con la intención de «aumentar el número de mujeres en espacios de debate y conocimiento, que tan a menudo son reflejo de las estructuras de poder».⁴²⁶ Las personas que se han sumado al proyecto se comprometen a no participar en eventos en los que no haya al menos una mujer en calidad de experta. Asimismo, el colectivo que ha puesto en marcha la propuesta también ha «impulsado un listado/portfolio web abierto a todas las mujeres profesionales relacionadas con la disciplina» que actualmente cuenta con la participación de 58 fotógrafas.⁴²⁷

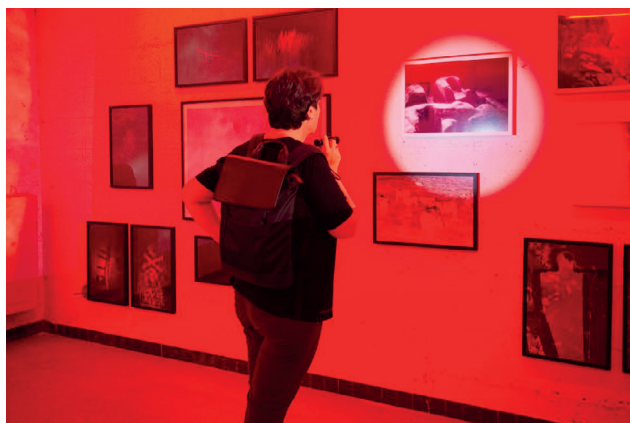
En el ámbito editorial la desigualdad es palpable y siguen siendo más los fotolibros publicados por hombres que los publicados por mujeres, a pesar de la relevancia que han adquirido algunas autoras

como Cristina de Middel o Laia Abril gracias al éxito de sus libros. En casi todas las editoriales independientes sigue habiendo una mayoría de hombres representados.⁴²⁸ No obstante, a este respecto cabe destacar la labor de Caravanbook, que aparte de *This Book Is True*, la editorial de Cristina de Middel, es la única en la que se han publicado más fotolibros hechos por mujeres que por hombres. También en Paisana Books, una distribuidora y editorial, se apuesta por el trabajo hecho por mujeres. En su web se pueden adquirir los fotolibros *Diccionario Lukumí-Español* de Laura-Issé Tusevo, *Particles*, de Anne-Camille Allueva, *Spread* de Margot Sparkes, y *Tidal Horizon*, de Matthieu Litt, además de la primera publicación que han sacado como editorial, *A Room Made by Walking*.

La popularización de internet ha abierto nuevas posibilidades para la financiación, la producción y la distribución de los libros y nuevos canales que permiten una comunicación más directa y efectiva con los lectores. En este contexto, la autoedición se ha posicionado como una práctica habitual y que algunos artistas encuentran deseable, al permitirles publicar su trabajo sin depender de una editorial y sin tener que atenerse a los condicionantes que ello conlleva. Al mismo tiempo, la consolidación de la cultura digital hace que los fotógrafos se planteen la creación de proyectos multiplataforma, pensados para formalizarse en distintos soportes.

4.4. Proyectos multiplataforma

Los proyectos fotográficos que animan algunos de los fotolibros analizados a lo largo de estas páginas se han materializado también en otros soportes. Todos los Cuadernos de la Kursala, como



acabamos de ver, cuentan con versiones expositivas pensadas para la sala que da nombre a la colección. Algunas veces la exposición precede a la publicación del fotolibro, como en el caso de *Lobismuller*. La instalación del proyecto de Laia Abril se presentó en 2016 en el festival Images de Vevey, Suiza, en una sala iluminada con luz roja, color que jugará un papel igualmente importante a nivel conceptual y simbólico en el diseño de la publicación. Antes de entrar a la sala se daba a los espectadores una linterna con la que podían proyectar el haz de luz blanca sobre las imágenes enmarcadas y colgadas en la pared, desvelándolas.

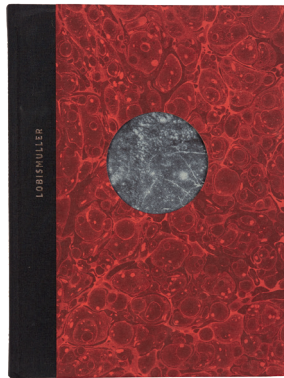
El efecto escenográfico conseguido con el montaje de la muestra recuerda a lo que luego sería la cubierta del fotolibro. En ella, sobre una tela negra, está colocado un papel jaspeado con diferentes tonalidades de rojo que parece imitar las guardas decorativas de los libros antiguos. Las formas orgánicas de del papel también recuerdan a la imagen de la sangre vista a través de un microscopio, aludiendo así a los crímenes de Romasanta, cuya historia se narra en el fotolibro. En la mitad superior de la tapa se ha trepanado un agujero circular que nos permite ver el interior en el que aparece otro papel marmoleado, en este caso con distintos tonos de gris. Esa forma circular abierta en la cubierta se convierte en un recurso iconográfico, al hacer referencia a la luna llena, asociada popularmente a la transformación del hombre lobo en animal y de nuevo nos da pistas sobre el relato *noir* que recogen las páginas de la publicación.

Otras veces distintos proyectos forman parte de una misma exposición colectiva. Así, en *La nouvelle scène photographique espagnole* que pudo verse entre el 13 de diciembre de 2013 y el 12 de enero de 2014 en Le Bal (París), se presentaban juntos *Karma*,

Casa de Campo, *Paloma al aire* y *Almost There*. El diseño expositivo, al igual que el editorial, cobra una especial importancia a la hora de mostrar este tipo de proyectos. La puesta en escena incluye elementos extrafotográficos que se adaptan a las necesidades discursivas específicas de cada trabajo. Así, acompañando a las fotografías de *Paloma al aire* se colocó un trofeo de colombofilia. Por su parte, una de las fotografías de *Casa de Campo* se presentó impresa en un abanico enmarcado, en un claro guiño al imaginario goyesco que tanta importancia tiene en la obra de Xoubanova. Además de las fotografías expuestas sobre las paredes, en el centro de la sala, sobre una estructura pensada para que los espectadores pudieran sentarse, estaban colocados, a disposición del público, los cuatro fotolibros, formato para el que fueron concebidos los proyectos.

El protagonismo de los libros en el espacio expositivo de la galería da cuenta de un cambio de paradigma museográfico que encontrará su máxima expresión en el PhotoBookMuseum (PBM). Su fundador, Markus Schaden, explica el concepto de este museo sin colección, cuyo objetivo principal es, paradójicamente, la difusión de los fotolibros a través de la realización de exposiciones temporales, en estos términos:

Demos la vuelta a la perspectiva. Normalmente, el libro se encuentra en una vitrina al lado de una exposición, como *The Americans* de Robert Frank. En mi opinión, este no es el punto de vista correcto: tienes que traer el libro a la pared y decir «Aquí tenemos copias, y las copias ilustran el libro», porque su trabajo no son las sesenta y cinco copias *vintage* de los negativos. ¡No, no! El libro, *The Americans*, es una obra de arte. Seguro que hay



(55) Instalación de *Lobismuller* de Laia Abril en la Chaussée de la Guinguette. Fotografía © Delphine Schacher / Festival Images Vevey 2016.

excepciones. Andreas Gursky no es un hombre de libros, por ejemplo. Pero creo que la mayoría de las veces un museo necesita pensar: «¿Cómo exponemos esta obra? ¿Cómo la archivamos y la conservamos y cómo cambiamos la historia de la fotografía con una nueva perspectiva?». Intentaremos presentar un nuevo enfoque de la fotografía a través del fotolibro. No estoy diciendo que no vayamos a usar copias, pero se trata más de *explicar* que de *mostrar*.⁴²⁹

La inversión de perspectiva de la que habla Schaden coloca en una posición privilegiada al libro, que ya no es visto como un complemento de la exposición sin mayor valor que el de dejar constancia de la muestra, sino que pasa a ocupar un lugar central en el discurso expositivo y en la práctica fotográfica. La importancia que los fotógrafos contemporáneos otorgan al libro como obra de arte por sí mismo se traduce en prácticas curatoriales innovadoras que buscan repensar la manera en la que se exhiben estos objetos. Como se ha señalado anteriormente, en los últimos años se han multiplicado las exposiciones dedicadas a revisar la historia de la fotografía a través de los fotolibros y, al mismo tiempo, éstos se incluyen de manera sistemática en las muestras de fotografía. De esta manera, los libros de fotografía se reivindican como una parte ineludible y fundamental de la historia del medio y de sus derivas contemporáneas.

La dicotomía libro/exposición se desdibuja en el contexto actual. Las publicaciones se integran en las muestras artísticas en las que también se incluyen copias fotográficas colgadas de las paredes. Ambos espacios, el de la galería y el de la página impresa, se trabajan de manera complementaria. Así, aunque

algunos proyectos están pensados para materializarse en forma de libro desde el inicio, esto no impide que las fotografías que los conforman se expongan. En otros casos, se sigue el camino inverso y la instalación museográfica antecede a la publicación del libro. En las últimas décadas, a los formatos expositivo y editorial, se ha sumado el formato web. Internet ha abierto nuevas posibilidades para la difusión de la fotografía. Sin embargo, esto no ha supuesto un abandono del libro ni de la exposición. Muy al contrario, ha servido para que algunos fotógrafos se planteen la creación de proyectos concebidos para ser distribuidos y exhibidos en diferentes soportes materiales.

Los proyectos multiplataforma han tenido una acogida especialmente favorable en el ámbito del *slow (photo)journalism* o (foto)periodismo lento, que «emerge como reacción a la novedad, brevedad e instantaneidad, e invita a repensar los tiempos necesarios para producir y consumir una información rigurosa, creativa y de calidad».⁴³⁰ Un caso paradigmático al respecto lo constituye The Sochi Project, un trabajo llevado a cabo por el fotógrafo Rob Hornstra y el periodista y cineasta Arnold van Bruggen en colaboración con el estudio de diseño Kummer & Herrman. Los autores estuvieron cinco años, de 2007 a 2014, documentando la región de Sochi, elegida para ser la sede de los Juegos Olímpicos de Invierno en 2014. Como señala van Bruggen:

Nunca antes los Juegos Olímpicos se habían celebrado en una región que contrasta más con el glamour de los Juegos que Sochi. A sólo veinte kilómetros de distancia se encuentra la zona de conflicto de Abjasia. Al este, las montañas del Cáucaso se extienden hacia repúblicas separatistas oscuras y empobreci-

(56) Paris Photo Newsprint Exhibition. The Sochi Project. Rob Hornstra y Arnold van Bruggen. Diseño: Kummer & Herrman. 2012. Contiene 30 fotografías de gran formato con sus correspondientes pies de foto impresas en papel de periódico de gran formato (578 x 830 mm). 1.000 ejemplares.



das como Osetia del Norte y Chechenia. En la costa, los viejos sanatorios de la era soviética están codo con codo con los hoteles y clubes más caros de la Riviera rusa. Para el 2014, el área alrededor de Sochi se habrá vuelto irreconocible.⁴³¹

El resultado de este trabajo se materializó en distintas publicaciones entre las que pueden destacarse los libros *Sanatorium* (2009), *Empty land*, *Promised land*, *Forbidden land* (2010 con una segunda edición en 2013), *Sochi Singers* (2011), *Safety First* (2011), *Life here is serious* (2012), *The Secret History of Khava Gaisanova* (2013) y *An Atlas of War and Tourism in the Caucasus* (2013 con una segunda edición publicada en 2015).

Además de las publicaciones, entre las que también se incluyen ediciones especiales, periódicos, pósteres y postales, The Sochi Project dio lugar a diferentes exposiciones, adaptadas a distintos espacios y presupuestos.⁴³² Al margen de las muestras tradicionales en las que se exhiben las copias fotográficas enmarcadas, los artistas idearon una versión expositiva para París Photo que consistía en treinta fotografías con su correspondiente pie de foto impresas en papel de periódico de gran formato (578 x 830 mm.) para pegar a la pared. En la misma línea, en la tienda *online* del proyecto pueden adquirirse carteles pensados también para formar parte de las diversas exposiciones a las que ha dado lugar The Sochi Project.

Otro elemento fundamental del proyecto es la página web, disponible en holandés, inglés y ruso. Dividida en ocho secciones, la navegación está basada en un *scroll* vertical. En la columna central va apareciendo el texto que se acompaña de elementos incrustados e hipervínculos que redirigen al usuario

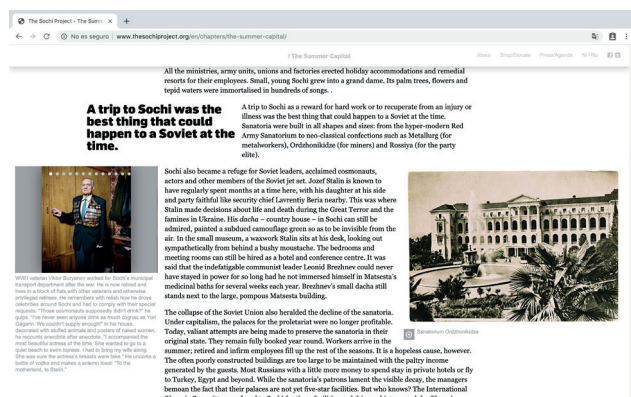
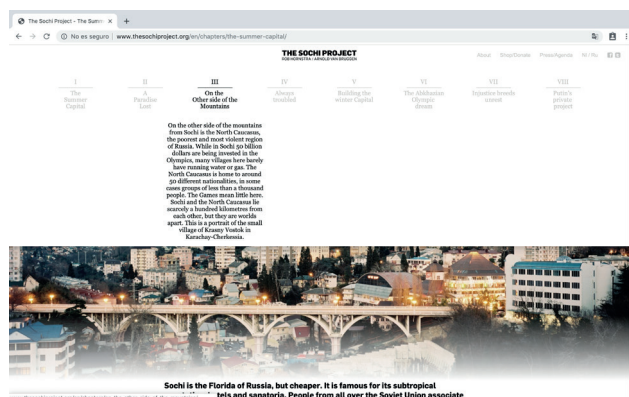
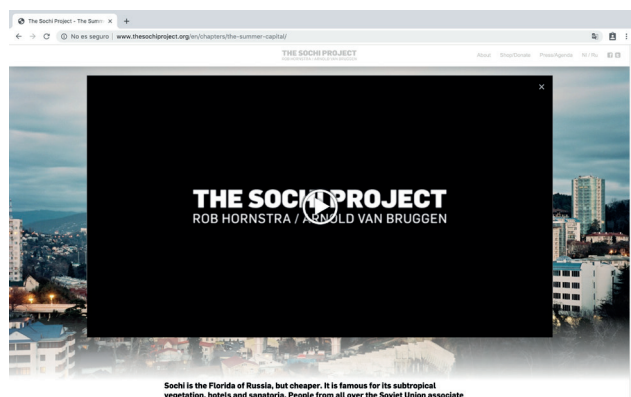


a nuevas pantallas en las que aparecen mapas, fotografías y vídeos. También se incluyen enlaces a versiones digitales de algunas de las publicaciones del proyecto como *Sochi Singers* y *Sanatorium*.

Se ha querido mencionar este proyecto, aunque quede fuera del ámbito geográfico en el que se centra esta investigación, por su relevancia internacional y por la influencia que ha tenido en determinados autores españoles que trabajan dentro del género documental y del *storytelling*. En concreto, la huella de The Sochi Project es muy palpable en el proyecto fotográfico, también multiplataforma, *Ojos que no ven, corazón que no siente*, de Juan Valbuena. El trabajo es fruto de una investigación sobre la compleja y desigual relación entre España y Guinea Ecuatorial. Ante la omisión deliberada y sistemática de un período oscuro de nuestro pasado colonial, Valbuena recupera esta parte de la historia con la intención de contarla de manera accesible al público. Se trata de un ejercicio de reflexión en el que el autor cuestiona el relato historiográfico oficial y se interroga sobre el rol que ha ocupado la fotografía en el proceso colonizador. En este sentido, *Ojos que no ven, corazón que no siente* es de nuevo un ejemplo de la voluntad, compartida por muchos fotógrafos, de repensar el medio desde posiciones autocríticas.

El proyecto está dividido en cinco bloques correspondientes a los distintos periodos cronológicos que se abordan. El autor ha asignado a cada una de estas secciones un color que además de funcionar como elemento simbólico sirve para delimitar visualmente cada periodo. Esta estructura se mantiene en los distintos soportes en los que se materializa el proyecto. La publicación adopta la forma de un periódico de gran formato —en un guiño a la ausencia de libertad de prensa en Guinea Ecuatorial— y los cinco bloques cronológicos están

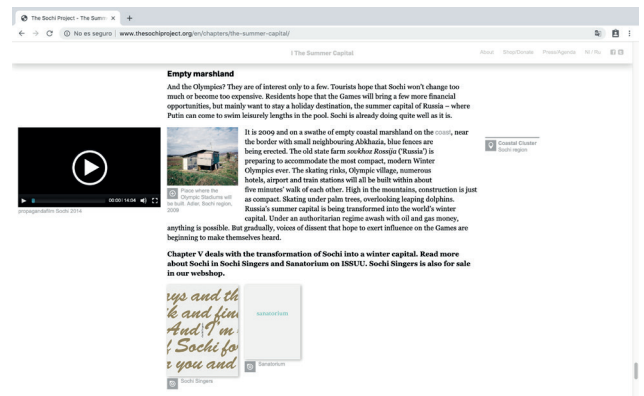
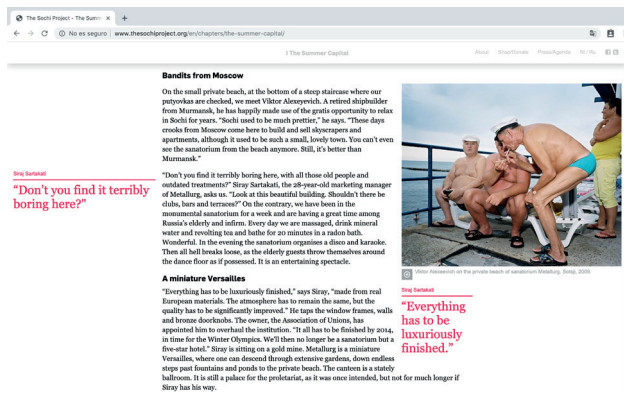
(57) Instalación de la Newsprint Exhibition de The Sochi Project en Spectre Arts en Durham, Carolina del Norte (Estados Unidos), 2014.



separados, cada uno con el color correspondiente en la zona del lomo. Valbuena explica que decidió imprimir en rotativa, porque «propicia gran difusión, ya que permite tiradas muy grandes a precios bajos y hace que las propias páginas del periódico puedan convertirse en material expositivo y de difusión sobre pared».⁴³³ Vemos como prima el deseo por parte del autor de que su proyecto llegue al máximo de personas posible. Para ello, como ya habían hecho Rob Hornstra y Arnold van Bruggen en The Sochi Project, decide utilizar modos de producción y materiales baratos. El resultado es una publicación con una tirada de 2.000 ejemplares que se venden por 15 euros.

La exposición sigue un esquema narrativo similar, basado en la linealidad cronológica, y en su versión completa está compuesta «por más de un centenar de elementos expositivos variados: páginas de la propia publicación, fotografías y piezas enmarcadas, vinilos y textos en pared, pantallas de vídeo y vitrinas con objetos, imágenes y documentos».⁴³⁴ La división cromática se mantiene tanto en la versión expositiva como en la *online*. En la página web el fondo de la pantalla cambia de color dependiendo de en qué sección se encuentre el usuario. En lo que respecta a la navegación, está diseñada como un *scroll* vertical, lo que pone de manifiesto la importancia que han adquirido en los últimos años, los dispositivos móviles como soportes de lectura.

Cada formato posee una serie de especificidades que condicionan la actitud del receptor. Tanto los periódicos como la página web, impiden una visión global del conjunto del proyecto. El lector va descubriendo los distintos componentes textuales e icónicos que conforman el proyecto de manera progresiva y sucesiva. Sin embargo, mientras esa progresión implica una lectura lineal y secuencial en



el caso de los periódicos, en el recorrido a través del contenido multimedia al usuario se le presentan simultáneamente distintas opciones entre las que tiene que elegir. Estructurada manteniendo la división cronológica, la web permite elegir el bloque temporal al que se quiere acceder y, dentro de este, se despliegan nuevas opciones: todos, objetos, documentos, imágenes, paisajes, postales, mapas, entrevistas y espacios.

El contenido, al igual que la forma en la que el lector se relaciona con el proyecto, también difiere de un medio a otro. Por un lado, en las publicaciones impresas el lector se encuentra con entrevistas en profundidad y textos extensos que requieren un entorno en el que sea posible una atención profunda. Por otro, en la página web el contenido verbal se ha visto reducido a breves fragmentos que acompañan a las imágenes. En el entorno digital, la atención profunda es sustituida por la *hiperatención*, una «atención dispersa [que] se caracteriza por un acelerado cambio de foco entre diferentes tareas, fuentes de información y procesos».⁴³⁵ El lector de la web está predispuesto a la aceleración y no suele dedicar el tiempo y la concentración que requiere una lectura reposada. Como señala Vandendorpe: «Excitado por la promesa de develamiento que contienen implícitamente la presencia de un hipervínculo, el lector hipermedio querría llegar al destino incluso antes de haber comenzado a leer. Este método de lectura está muy alejado de la lectura meditativa o intensiva valorizada en el pasado».⁴³⁶

En la exposición, por su parte, aunque el espectador realiza un recorrido —lineal o no—, puede ver simultáneamente en un solo golpe de vista la totalidad del proyecto. La atención y el tiempo que dedica el espectador a ver la exposición difieren

(58) Página web de The Sochi Project. Rob Hornstra y Arnold van Bruggen. Diseño: Kummer & Herrman. 2013.

Ojos Que No Ven, Corazón Que No Siente

Un proyecto sobre la relación entre España y Guinea Ecuatorial

1778-1929

1929-1968

1968-1979

1979-1999

1999-2018

La compleja Historia entre España y Guinea Ecuatorial ha dejado a muchos de sus protagonistas en tierra de nadie, convertidos en apátridas emocionales perdidos a medio camino entre dos mundos. A casi todos les cuesta contar su historia... algunos, después de hacerlo, prefieren no dar sus nombres ni mostrar sus rostros. Algo similar ha pasado con las fotografías, los archivos y los documentos: muchos han desaparecido o están dañados para siempre, no ha sido fácil resistir el paso del tiempo, el azote de lo humano ni la exigencia del clima.



Mapas



Documentos



Entrevistas



Paisajes

1778-1929

1929-1968

1968-1979

1979-1999

1999-2018

1778-1929

Del Tratado de cesión con Portugal a la exposición Iberoamericana de Sevilla

TODOS / OBJETOS / DOCUMENTOS / IMÁGENES / PÁÑALES / PORTALES / MAPAS / ENTREVISTAS / ESPACIOS



José Gabás

1778-1929, ENTREVISTAS

"Ya no me acuerdo... trabajaba con los morenos de seis a seis. Tenía cuatrocientos hombres en mi pinto... Calor, humedad y mosquitos..."

1778-1929

1929-1968

1968-1979

1979-1999

1999-2018

1929-1968

De la organización como colonia a la Declaración de Independencia

TODOS / OBJETOS / DOCUMENTOS / IMÁGENES / PÁÑALES / PORTALES / MAPAS / ENTREVISTAS / ESPACIOS



José Menéndez

1929-1968, ENTREVISTAS

"De todos los sistemas coloniales que yo he conocido, el más humano, pero con una gran diferencia, fue el español."

1778-1929

1929-1968

1968-1979

1979-1999

1999-2018

1968-1979

De la toma de posesión de Macías al llamado Golpe de la Libertad

TODOS / OBJETOS / DOCUMENTOS / IMÁGENES / PÁÑALES / PORTALES / MAPAS / ENTREVISTAS / ESPACIOS



Donato Ndongo

1968-1979, ENTREVISTAS

"Siempre me he definido como una persona ocupada y preocupada por los problemas que nos aquejan a los guineanos en estos momentos y a todos los africanos en general, porque ser negro en estos tiempos que se avecinan va siendo cada vez más complicado."

1778-1929

1929-1968

1968-1979

1979-1999

1999-2018

1979-1999

Del apoyo de España al presidente Obiang a la explotación del petróleo

TODOS / OBJETOS / DOCUMENTOS / IMÁGENES / PÁÑALES / PORTALES / MAPAS / ENTREVISTAS / ESPACIOS



Ramón Sales

1979-1999, ENTREVISTAS

Ha sido mi lugar en el mundo, pero la Guinea que yo viví ya no existe más... La primera maldición fue Macías, pero la segunda ha sido el petróleo, que lo ha impregnado todo de corrupción..."



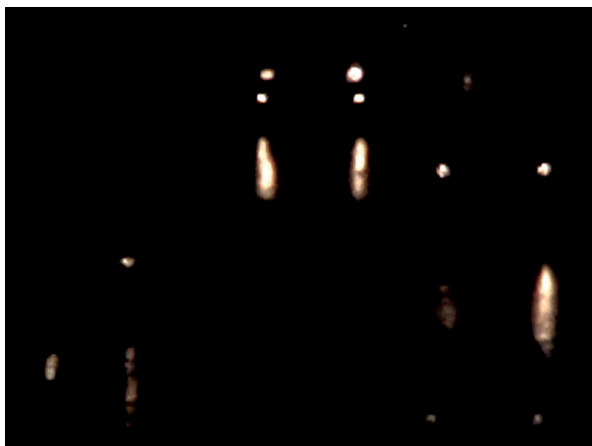
(59) Página web de Ojos que no ven, corazón que no siente. Juan Valbuena. 2018.

(60) (Debajo) *Ojos que no ven, corazón que no siente*. Juan Valbuena (ed.). Textos: Juan Valbuena. Diseño: Koln Studio. Fotomecánica: Eduardo Nave. Phree, Madrid, 2018. 580 x 350 mm. 2.000 ejemplares.

tanto de la experiencia del lector de los periódicos como de la del internauta que navega por la web. Además, las fotografías y objetos expuestos se ven a cierta distancia, en un entorno social y un lugar físico determinados frente a los diversos espacios en los que pueden leerse los periódicos y el contenido de la página web. Estos condicionantes institucionales e ideológicos hacen que, como señala Dupeyrat: «las obras publicadas y las expuestas sean fundamentalmente diferentes entre sí, ya que implican procesos de mediación y modos de recepción que no son los mismos o incluso conducen a diferentes concepciones del arte».⁴³⁷ Finalmente, la exposición es por naturaleza efímera, lo que hace que se conciba la publicación como un elemento más permanente del proyecto que los espectadores pueden llevarse a casa y consultar siempre que quieran. Por su parte, la web sirve para difundir el trabajo y llegar a más gente, pero no ofrece la profundidad de los periódicos. De este modo, las distintas plataformas sirven a diferentes propósitos y se complementan entre sí.

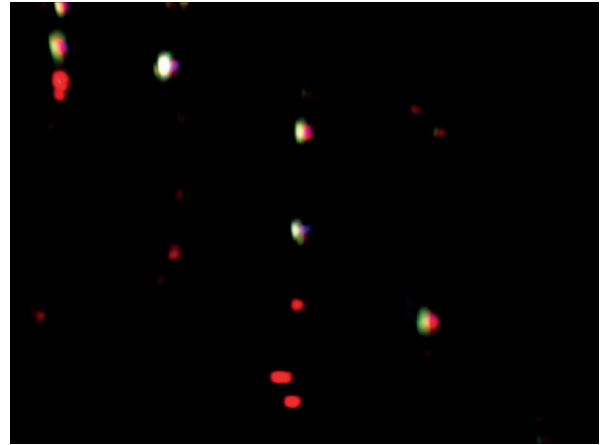
La experiencia multimedia más interesante que se ha llevado a cabo en España en el ámbito de la creación fotográfica contemporánea la constituye The Portable Photo, una iniciativa promovida por el estudio Espadadaysantacruz en colaboración con el editor Gonzalo Golpe. El proyecto, financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, consistió en la creación de cuatro aplicaciones «de autor» desarrolladas para iPad con los proyectos *Karma*, de Óscar Monzón; *Los Modlin*, de Paco Gómez; *ABSTRACT*, de Alejandro Marote y *Blackcelona* de Salvi Danés. A excepción de *ABSTRACT*, todos ellos se habían materializado previamente en forma de fotolibro, pero lo que se buscaba con las *apps* no era crear una versión digital de las





publicaciones sino explorar todas las opciones que ofrece el medio. Como señala Nerea Goikoetxea, una de las impulsoras del proyecto: «Las referencias que teníamos de [*apps* de] fotografías eran puramente de soporte, sin aprovechar todas las posibilidades; es decir, hasta ahora sólo se permitía ver imágenes, enlazar, ver vídeos... Eran una especie de pdf enriquecido. Pero las tabletas permiten establecer una relación como soporte creativo mucho más rica y llena de posibilidades».⁴³⁸ En este sentido, con *The Portable Photo* se buscaba optimizar «toda la funcionalidad interactiva y comunicativa del soporte e integrarlo desde el principio en el proyecto fotográfico, de la misma manera que se trabaja el fotolibro o la exposición».⁴³⁹

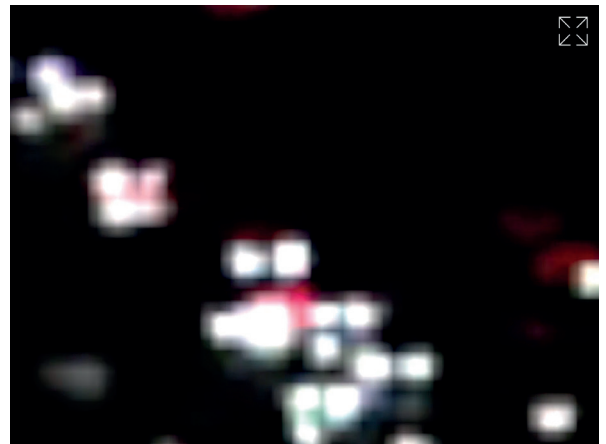
Los proyectos se trataron de manera individualizada, lo que dio lugar a cuatro *apps* muy diferentes entre sí. Para *Karma*, un proyecto de Óscar Monzón en el que el autor propone una exploración del vínculo metafórico entre el ser humano y el coche, entendido como un reflejo de la persona que lo habita, se decidió crear una experiencia inmersiva y sensorial. Al abrir la aplicación aparece, en la parte superior de la pantalla, una señal parpadeante acompañada de un pitido intermitente y repetitivo —en un claro guiño al avisador de uso del cinturón de seguridad de los coches— que indica al usuario que para continuar tiene que conectar unos auriculares al dispositivo. Una vez que ha enchufado los cascos la señal desaparece. La *app* comienza con planos fijos muy abiertos de paisajes nocturnos en los que a lo lejos se ven las luces de la ciudad. Al tocar la pantalla cambia la imagen y el usuario pasa a ver un flujo de coches circulando con las luces encendidas, en un movimiento cíclico que remite a los patrones repetitivos del tecno. La música también cambia, va ganando protagonismo y se



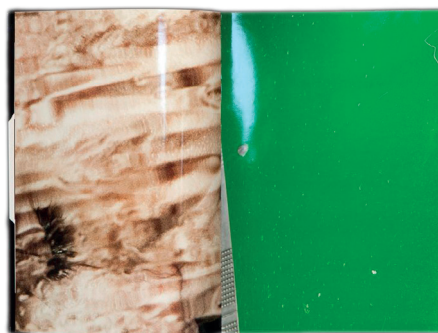
introducen variaciones y capas de sonido cada vez que el espectador pulsa la pantalla.

La capacidad de interacción del usuario en este primer bloque está limitada a este gesto que más adelante se complementa con otras acciones que se indican mediante unos símbolos creados en colaboración con Eloi Gimeno, responsable del diseño del fotolibro. En un momento dado empiezan a aparecer, superponiéndose al vídeo de los coches circulando en la oscuridad, retratos de los ocupantes de los vehículos. Estas fotografías se suceden con un ritmo frenético hasta que alcanzado el punto álgido vuelven a cambiar tanto la música como la imagen. El espectador se enfrenta ahora a los reflejos de las luces de los coches en los cristales de un edificio. Según avanza la experiencia aparece un nuevo gesto, el movimiento de pellizco o *pinch* que sirve como transición a un nuevo bloque en el que se nos muestran fotografías formando una suerte de mosaico. Si se desliza el dedo las imágenes cambian de manera aleatoria. Y si tocamos alguna de las fotografías, también se introducen variaciones en la composición. Finalmente, el último bloque está compuesto por fotografías de ruedas de coches. La interacción vuelve a limitarse y en este caso solo se permite al usuario hacer un gesto de desplazamiento lateral que hace que las imágenes vayan cambiando. De nuevo el ritmo con el que se suceden va *in crescendo* hasta generar la ilusión óptica de que se trata de una rueda en movimiento. La imagen se desvanece progresivamente y aparece una pantalla con los créditos de la aplicación.

El proyecto aprovecha así las posibilidades que le ofrece el medio, que pueden resumirse en la capacidad de integrar de manera coherente fotografías, vídeos y música electrónica y de permitir la interacción del usuario. Lo mismo sucede en el fotolibro,



(61) Karma APP. Fotografía, vídeos y música: Óscar Monzón. Dirección técnica, desarrollo, diseño UX (experiencia de usuario) y producción ejecutiva: Espadaysantacruz Studio. Edición: Gonzalo Golpe. Diseño: Eloi Gimeno. Colección: The Portable Photo. 2014.



(62) *Karma*. Óscar Monzón. Diseño: Eloi Gimeno.
Preimpresión: Víctor Garrido. Coordinación: Gonzalo Golpe. RVB Books, París + Dalpine, Madrid, 2014.
297 x 210 mm. 128 páginas. Segunda edición.

en el que todos los elementos, desde el tamaño, hasta el tipo de papel, la secuenciación de las imágenes, la impresión, la encuadernación, etc., se adaptan a las necesidades y características del proyecto y viceversa. En *Karma* se utiliza un papel muy brillante en consonancia con el aspecto de las carrocerías de los coches. Son precisamente imágenes de las superficies metálicas de estos vehículos las que abren el libro, a modo de introducción. Enfrentadas a ellas se colocan fotografías de primeros planos de fragmentos de piel humana, cuyas arrugas se equiparan visualmente a los arañazos en las puertas y los capós de los coches. Progresivamente el plano se va abriendo, lo que permite al lector adivinar rostros. La comparación entre partes de la anatomía humana y del coche continúa con fotografías de faros que simulan ojos y de parachoques que se asemejan a bocas, gracias a un efecto de pareidolia. Después de una serie de planos cenitales, en los que vemos a conductores y copilotos desde arriba, el ángulo de la cámara cambia y se sitúa a la altura de los ojos de los personajes. Sus caras, no obstante, están parcialmente ocultas, tapadas por una mano, un retrovisor, reflejos en el parabrisas, etc., lo que hace que adquieran una apariencia de *ciborg*.

Las letras del título van apareciendo progresivamente en distintas páginas del libro y sirven como elemento de transición entre los distintos bloques. Las últimas páginas están ocupadas por fotografías de rostros muy de cerca, que dirigen su mirada directamente a la cámara —y, por extensión, al lector—, intercalados con imágenes de ruedas, un nuevo símil entre ambas anatomías, la humana y la mecánica. A lo largo de todo el libro se producen además juegos formales y cromáticos —con los colores verde, amarillo y rojo de las luces de los semáforos— que van creando patrones repetitivos.

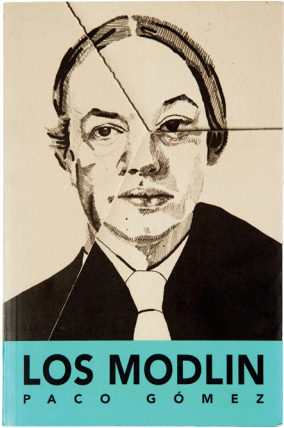
La manera de utilizar las transiciones y de generar un determinado ritmo en la ordenación de las imágenes que hace avanzar la narración recuerda a otros libros también diseñados por Eloi Gimeno como <YO> <YO> <YO> y, muy especialmente, a *Dossier Humint*, lo que pone de manifiesto la importancia del trabajo del diseñador en este tipo de obras.

La aplicación está construida de manera similar al libro. A pesar de que el usuario puede interactuar, su acción está limitada a una serie de gestos que dan lugar a pequeñas variaciones en una experiencia que, sin embargo, está muy dirigida. El orden en el que se presentan los distintos materiales no puede modificarse, aunque se introduzcan aspectos como la aleatoriedad con la que aparecen las fotografías que rompe la secuenciación narrativa impuesta por el dispositivo libro. En el lado opuesto, la *app* de *Los Modlin* está diseñada como una aventura gráfica, en la que el usuario debe tomar las decisiones sobre qué camino elegir. Este proyecto, que se encuentra estética y conceptualmente en las antípodas de *Karma*, surgió de un encuentro casual de su autor, Paco Gómez, con unas fotografías que alguien había tirado a la basura en la calle del Pez, en el barrio madrileño popularmente conocido como Malasaña. Intrigado por la extravagancia de los personajes que aparecían en las imágenes y fascinado por las incógnitas que planteaban las misteriosas fotografías comienza una investigación que le llevará a descubrir las vidas de Margaret, Elmer y Nelson Modlin, una peculiar familia de artistas estadounidenses afincados en Madrid desde los años setenta.

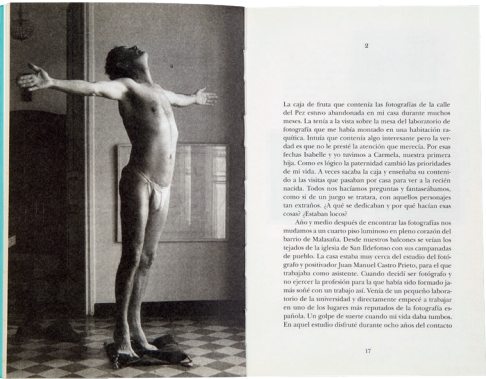
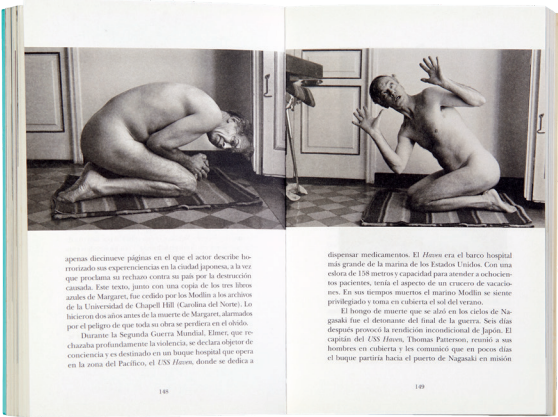
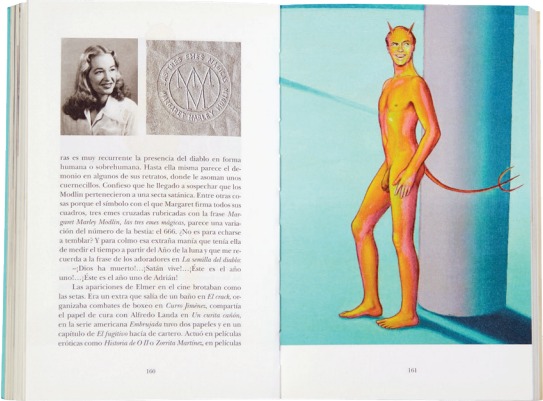
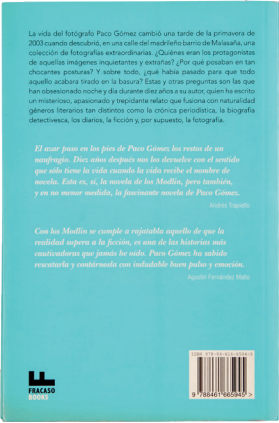
Fruto de este trabajo de investigación el autor publicó un libro que, como ya se ha señalado, fue un éxito de ventas. En él narra en primera persona las pesquisas que ha llevado a cabo. Con cada pista,

autor y lector van descubriendo progresivamente diferentes aspectos de los protagonistas y de sus vidas. Se entremezclan de esta manera la historia de la investigación, que avanza «en una progresión en espiral [...] a modo de collage, con retornos, remansos, excursos»,⁴⁴⁰ con la historia de los Modlin, que conocemos a través de lo que nos cuentan sus conocidos, a los que Paco Gómez entrevista y filma con la colaboración de Jonás Bel. El relato literario se acompaña de las imágenes rescatadas de la basura, pero no se trata de un libro ilustrado al uso. Las fotografías son la génesis del proyecto y todo gira en torno a ellas y a los secretos que esconden. El libro cuenta, no obstante, con mucho contenido textual, lo que una vez más es indicativo de que las imágenes fotográficas descontextualizadas y de las que «apenas había anotaciones que ayudasen a su comprensión»,⁴⁴¹ están condenadas al silencio. Por este motivo, en la tarea de reconstruir las vidas de los Modlin, la parte literaria se vuelve imprescindible para que el lector pueda entender lo que está viendo.

En la aplicación, el usuario se pone en el papel del autor-investigador. Al abrirla, y tras elegir el idioma deseado, aparece una pantalla con un texto que resume el proyecto y que invita al usuario a «observa[r] las fotografías y ayuda[r] a recomponer ese puzzle familiar». A continuación, vemos a Paco Gómez sentado frente a un escritorio y rodeado de fotografías, cartas y otros objetos de los Modlin con señales parpadeantes que nos invitan a tocarlos. Al pulsar encima de uno de ellos, el fotógrafo alarga la mano y se dispone a cogerlo. Justo en ese momento se abre una nueva pantalla en la que el usuario tiene que interactuar de diferente manera con las imágenes. Si tocamos encima de la lámpara, por ejemplo, el fotógrafo la apaga y sale una pantalla con un plano



(63) *Los Modlin*. Paco Gómez. Edición del texto: Sebastián Taberna. Corrección de textos: Ángela Villaverde y Juan Marqués. Diseño y maquetación: mgrafico.com. Ilustración de portada: Ana Cubas. Fracaso Books, Madrid, 2013.



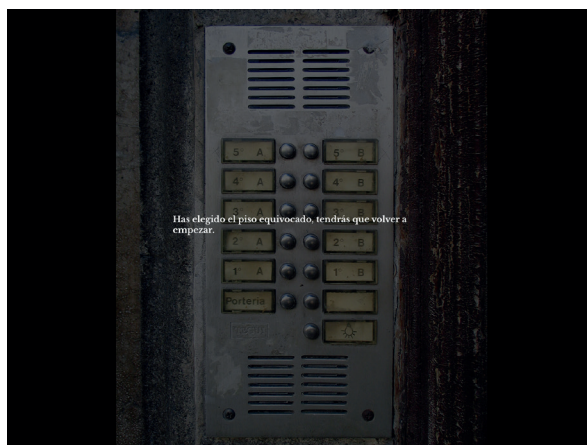
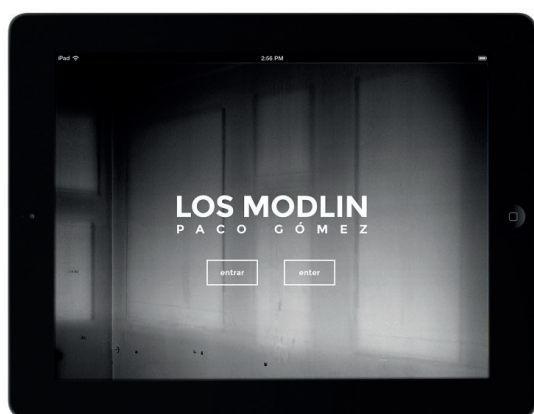
de Malasaña. En la información se indica: «Has decidido salir por Madrid a investigar. Unas pocas calles del castizo barrio de Malasaña conservan el recuerdo que la familia Modlin dejó en los vecinos de las tres casas que ocuparon. Pasea y pregunta por el barrio y conseguirás localizar la casa de la calle del Pez donde se guardan todos sus secretos». Al tocar sobre los puntos marcados en el plano se nos muestran fragmentos de las entrevistas que hicieron el autor y Jonás Bel a los vecinos de los Modlin, que cuentan lo que recuerdan de ellos. Una vez que los ha visto todos, el usuario navega hasta encontrar el edificio en el que vivieron los americanos en la calle del Pez.

De vuelta a la pantalla de inicio, puede escogerse una nueva ruta. Al acceder, por ejemplo, al mapa, se nos pide que situemos distintas fotografías sobre los puntos geográficos de los lugares en los que fueron tomadas. Cuando lo hacemos, las fotografías se amplían y aparecen también las imágenes recreadas por Paco Gómez. En algunos casos el autor no ha hecho la recreación y lo que sale es la fotografía con la figura recortada en blanco y un texto que indica: «Esta fotografía está sin completar. Hazte una foto en el mismo lugar y envíanosla a losmodlin@gmail.com. Tendrás un regalo». Cuando el usuario termina el puzle, se inicia un vídeo breve a cámara rápida en el que se ve fugazmente la casa abandonada de los Modlin e inmediatamente después salta una pantalla con el siguiente texto «Has encontrado la fotografía que desbloquea uno de los accesos a la casa de los Modlin en la calle del Pez» bajo el cual se encuentran cuatro iconos, uno de ellos, con forma de globo terráqueo, iluminado. De nuevo tras un vídeo en el que se ve como un hombre abre la puerta de un piso, una pantalla nos informa de que hemos entrado en la casa de la familia de artistas america-

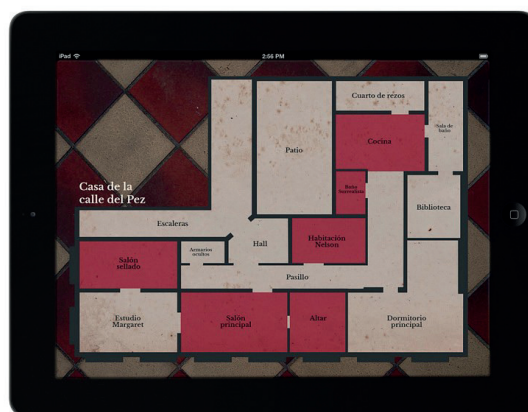
nos y nos invita a recorrer sus habitaciones. Aparece entonces el plano del piso con las diferentes estancias señaladas y al tocar encima de una de ellas el usuario descubre nuevas imágenes.

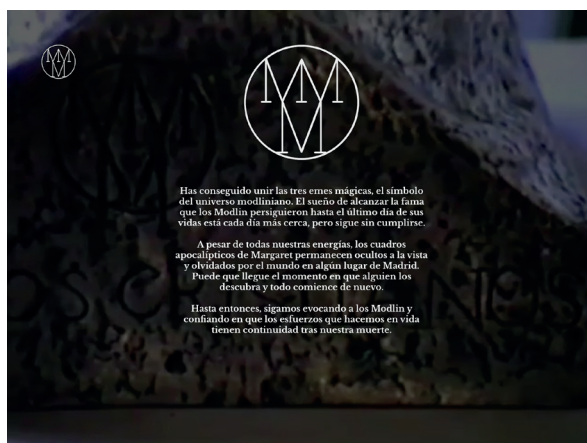
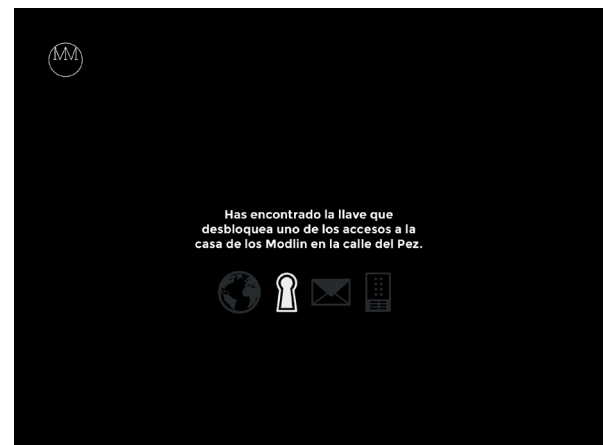
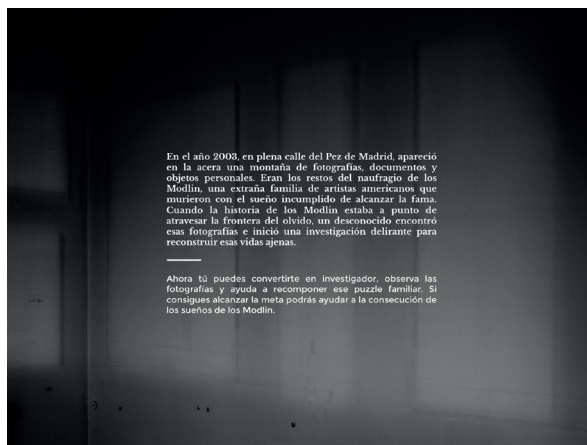
Si antes teníamos la oportunidad de observar fotografías familiares que los Modlin habían hecho en sus viajes, ahora nos encontramos con imágenes tomadas dentro de su casa, casi siempre relacionadas con la actividad de Margaret como pintora. Se muestran así sus cuadros, sobre los que se superponen las fotografías que le sirvieron de modelo. También se incluyen, reproducciones de documentos y fragmentos de vídeo caseros grabados por Margaret y Elmer en los que la artista y su marido enseñan y comentan su obra. En ocasiones el usuario llega a callejones sin salida y aparece una pantalla con el siguiente mensaje: «este camino no te llevará a ningún lado. Elige otra vía para seguir investigando». Esto le hace identificarse una vez más con las frustraciones del autor en el complejo proceso de reconstrucción de la historia. Según avanza la aventura gráfica, y se resuelven los diferentes retos, se consiguen las tres M (con las que Margaret Marley Modlin firmaba sus cuadros y que hacen referencia también a los tres miembros de la familia) que dan acceso al final de la aventura gráfica.

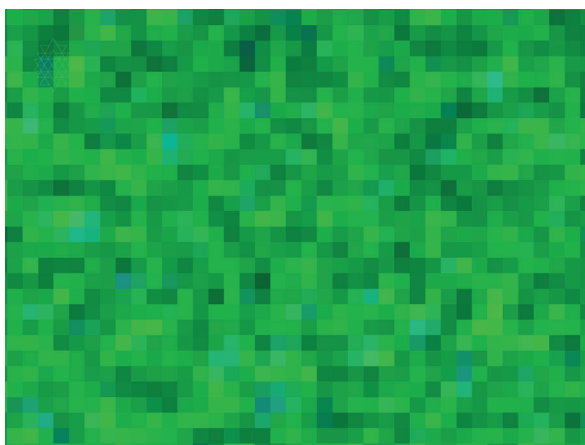
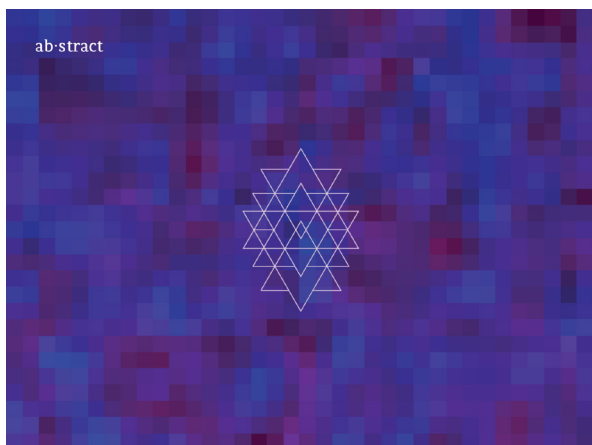
El planteamiento de la aplicación de Los Modlin es, como el propio proyecto, opuesto al de Karma. En ella, el usuario tiene mayor capacidad de interacción y decide el orden en el que quiere acceder a las diferentes pantallas, aunque sin saber con qué contenido va a encontrarse. La *app* está concebida como un juego que se amolda a la naturaleza detectivesca del proyecto. En este sentido, el usuario puede llegar al final sin haber pasado por todas las pantallas, lo que hace que cada experiencia sea única



(64) *Los Modlin APP*. Proyecto fotográfico y material audiovisual: Paco Gómez. Dirección técnica, desarrollo, diseño ux y producción ejecutiva: Espadaysantacruz Studio. Edición: Gonzalo Golpe. Diseño UI: Rocío Ballesteros. Música: Christian Fernández Mirón. Vídeos investigación: Jonás Bel. Ilustración mapa barrio de Malasaña: Guillermo Trapiello Walk with me. Colección The Portable Photo. 2014.







y que no se agote en un primer acercamiento. La aplicación se entiende, como sucedía con *Karma*, como un complemento del libro que permite integrar distintos elementos, como los vídeos, la música y que, sobre todo, da la oportunidad al usuario de convertirse en un lector activo y de participar en la historia.

A diferencia de *Karma* y de *Los Modlin*, que ya existían como libros antes de que se desarrollasen las correspondientes *apps*, para la siguiente aplicación de The Portable Photo, que se lanzó en mayo de 2015, se decidió trabajar con fotografías pertenecientes a los proyectos *A*, *B*, *AB* y *Ø* y *Éter* de Alejandro Marote, que dan cuenta del trabajo del artista en torno a la forma y al color y de su evolución hacia la abstracción. En *AB·STRACT* se propone, a partir de estas imágenes, un diálogo entre el grano de la película fotográfica y el píxel. Para ello se diseñó una experiencia sensorial e inmersiva basada en un gesto muy sencillo, el de ampliar, que el usuario tiene que repetir para avanzar. Este gesto se indica al abrir la aplicación mediante un símbolo con unas fechas diseñado para servir a este propósito. Al hacer *pinch-to-zoom* la imagen se acerca y se va descomponiendo en píxeles hasta que llegamos a uno de ellos, a la unidad mínima del lenguaje posfotográfico. Cuando ese único píxel ocupa toda la pantalla del iPad, emerge una nueva imagen y el proceso vuelve a empezar. Con esta acción en bucle, que se acompaña de sonidos *glitch*, el usuario tiene la sensación de atravesar la imagen, de traspasarla, de meterse literalmente en ella, de habitarla. El proyecto se construye como un viaje a través de la materia alejado por completo de patrones narrativos.

El mismo año en el que salió la *app*, tan solo unos meses más tarde, se presentó el fotolibro *A*. En él



Abstract is a colour immersion experience, a one-way pilgrimage from film grain to pixels, from photo-sensitive material to binary code.

credits



Author
Alejandro Marote
Technical direction, Development, UX Design & Executive production
Espadaysantacruz Studio
Edition
Gonzalo Golpe
Sound
Federico Guardabrazo
Digitalization
Victor Garrido
Graphic Design
Rebeka Arce



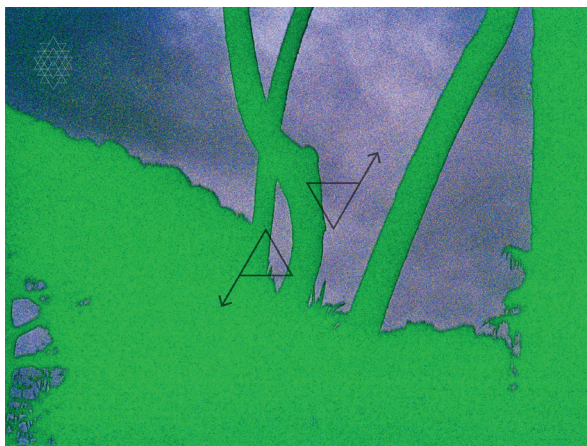
© Espadaysantacruz Studio 2015
www.espadaysantacruz.com



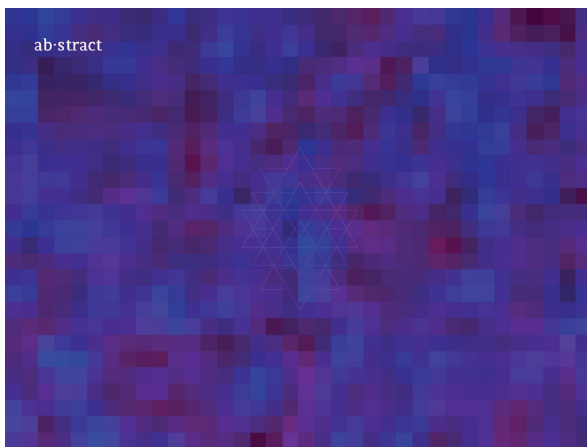
ab·stract is part of the app collection of Spanish contemporary photography. The Portable Photo
www.theportablephoto.com



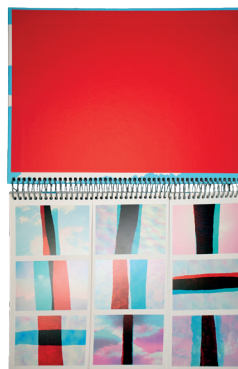
an activity subsidized by the Spanish Ministry
of Education, Culture and Sports



(65) *AB·STRACT APP*. Autor: Alejandro Marote. Dirección técnica, desarrollo, diseño UX y producción ejecutiva: Espaday antacruz Studio. Edición: Gonzalo Golpe. Sonido: Federico Guardabrazo. Digitalización: Víctor Garrido. Diseño gráfico: Rebeka Arce. Colección The Portable Photo. 2015.

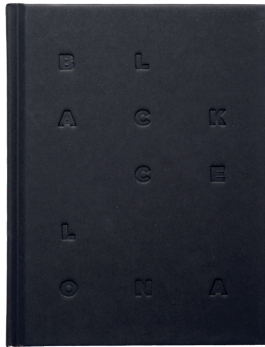


(66) *B*. Alejandro Marote. Diseño: Tres Tipos Gráficos.
Digitalización, fotomecánica y preimpresión: La Troupe
y Artes Gráficas Palermo. 232 x 325 mm. 96 páginas.
396 fotografías. Tapa dura con espiral.



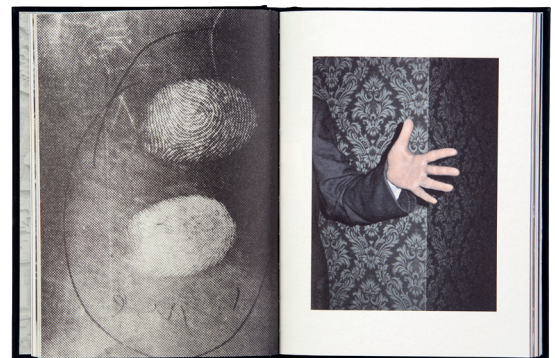
aparecen fotografías en blanco y negro que ya tienden a la abstracción, aunque aún se perciben en ellas figuras reconocibles. Las imágenes están tomadas en el entorno urbano y suponen una exploración de la forma que continuará en su segundo libro, *B*, en el que el autor cambia la ciudad por el mar e introduce un nuevo elemento, el color. En *A* se evidencia una progresión hacia una depuración formal, «un acoso continuo al volumen hasta reducirlo a mancha».⁴⁴² Las imágenes están organizadas en bloques temáticos —el hombre, la ciudad, el colapso de la línea recta y el retorno hacia la naturaleza—, gesto que manifiesta un apego a la narrativa, de la que intenta liberarse en su siguiente publicación. En *B*, como en la *app*, se rompe con la idea de progresión lineal gracias al diseño del dispositivo. Encuadernado en espiral, el libro está formado por tres franjas que pueden moverse independientemente, lo que da lugar a múltiples combinaciones. La interactividad que permitía la aplicación se replica de esta manera en el libro, que ofrece la posibilidad de realizar diferentes lecturas. No obstante, se sigue manteniendo cierta idea de orden, de tal manera que en las primeras fotografías se adivinan nubes y, en las últimas, montículos de arena en la playa.

Blackcelona, la última aplicación de The Portable Photo, es de nuevo un proyecto con gran carga narrativa y tiene su correlato en un fotolibro con el mismo título. Inspirado en la novela negra y el cine *noir*, el trabajo de Salvi Danés nos acerca a una Barcelona oscura y siniestra en la que resulta difícil distinguir entre realidad y ficción. *Blackcelona* se inscribe además dentro de una tradición consolidada de libros de fotografía de ciudades. Se han mencionado ya dos de ellos protagonizados por la ciudad condal, *Barcelona* de Català-Roca y *Barcelona*

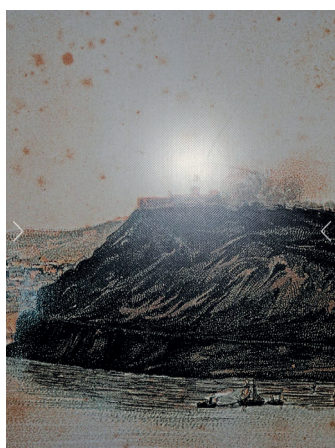
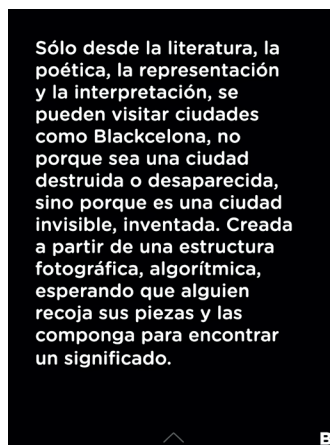


blanc i negre de Miserachs. Ambos comienzan presentando la ciudad con grandes planos generales de la urbe. Estas imágenes sirven como introducción y, al mismo tiempo, son indicativas de lo que el lector va a encontrarse en el libro. En el primero una vista elevada de la ciudad está enmarcada por un árbol que funciona, como en las pinturas de paisaje de Claudio de Lorena, como elemento de apoyo al tiempo que contribuye a crear una composición equilibrada. En el segundo la iconografía se repite, pero la fotografía está más contrastada y la ciudad ocupa más superficie del encuadre dejando menos espacio al cielo. *Blackcelona* también empieza —y termina— con una imagen a modo de presentación de la ciudad colocada en las guardas del libro. Pero en este caso no se trata de una fotografía de Barcelona, sino de lo que parece un *render* o una maqueta de una ciudad vista desde el aire, lo que nos señala el carácter ficticio del proyecto. *Blackcelona* es una ciudad inventada, un relato fotográfico. Como en sus trabajos anteriores, el autor se vale de un tono onírico que en este fotolibro se vuelve más oscuro. La Barcelona de Salvi Danés está habitada por personajes marginales que parecen sacados de la literatura y del cine. Misterioso de principio a fin, en *Blackcelona* el lector se enfrenta a imágenes enigmáticas que plantean interrogantes sin resolver y dan lugar a múltiples y variadas interpretaciones.

El carácter enigmático del libro se aprecia ya en la cubierta, donde las letras del título, apenas legible, están rehundidas en hueco relieve. La pantalla de inicio de la aplicación tiene un diseño similar. Las letras casi no se distinguen sobre el fondo negro y el usuario tiene que ir tocando cada una de ellas para ir descubriendo las diferentes fotografías del proyecto. Una vez vistas las imágenes correspondientes a una



(67) *Blackcelona*. Salvi Danés. Edición: Salvi Danés y Román Yñán. Diseño: Opisso Studio. Dirección de arte: Román Yñán. Preimpresión: Víctor Garrido. Impresión: Cege. Dalpine, 2015. 188 x 148 mm. 128 páginas. 83 imágenes. 500 ejemplares.

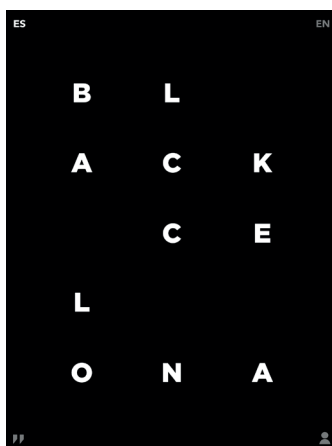
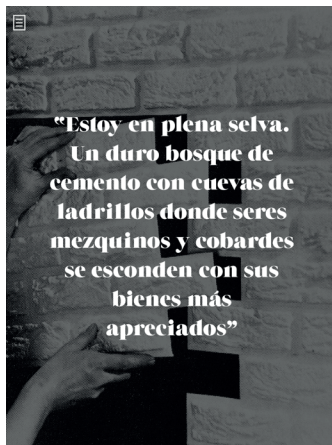
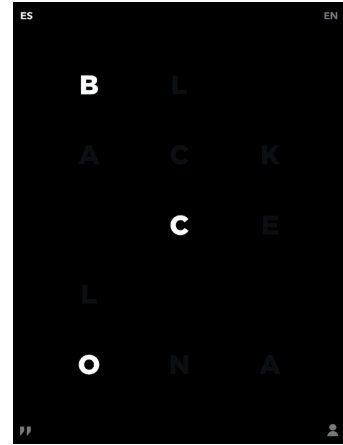
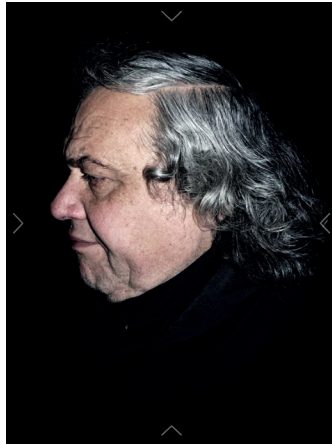


de las letras, esta se vuelve blanca, haciendo emerger de entre las sombras el título: *Blackcelona*.

En el fotolibro no hay textos que den al lector pistas sobre los posibles significados de las fotografías. En la *app*, por el contrario, en algunas de las imágenes el usuario, tocando encima de un icono situado en la esquina superior derecha de la pantalla, puede hacer que se superpongan fragmentos de poemas de José María Fonollosa. El escritor barcelonés, un caso peculiar dentro de la historia de la literatura española reciente pues su obra permaneció inédita durante casi treinta años, describe en su poesía una ciudad sórdida similar a la que muestran las fotografías de Danés.

De nuevo la aplicación permite incluir diferentes tipos de materiales además de las fotografías, como vídeos y grabaciones sonoras. Algunos de los retratos están acompañados por audios en los que, sobre un fondo de música *jazz*, una voz relata sucesos criminales acontecidos en la ciudad de Barcelona. Por ejemplo, al tocar encima del icono de altavoz situado en la esquina superior derecha sobre la fotografía de un hombre con sombrero, escuchamos la noticia del asesinato de un inspector de la Seguridad Social en el bar Snoopy —que tuvo lugar en 1994—. Mediante el uso de estos recursos se añaden capas a la narración que complejizan el relato de una ciudad que, como se indica en el texto introductorio está «esperando que alguien recoja sus piezas y las componga para encontrar un significado». La aplicación se concibe, así, como un puzzle en el que, además de las fotografías, se le dan al usuario pistas complementarias con las que reconstruir un relato *noir*.

Las aplicaciones de la colección The Portable Photo ya no están disponibles en la App Store, y son incompatibles con las nuevas versiones de iOS. Los



(68) Blackcelona APP. Autor: Salvi Danés. Dirección técnica, desarrollo, diseño y producción ejecutiva: Espadaysantacruz Studio. Edición: Gonzalo Golpe. Diseño gráfico: Pedro Niego y Sergi Opisso. Agradecimientos: Román Yñán. Colección The Portable Photo. 2015.

usuarios que se las descargaron en sus dispositivos cuando salieron a la venta pueden seguir accediendo a ellas, pero se han vuelto obsoletas. Este es un ejemplo del carácter efímero e inestable de los medios digitales, frente a la durabilidad del papel. La continua evolución de la tecnología dificulta que se lleven a cabo proyectos digitales con vocación de perdurar, al tiempo que admite otro tipo de obras más experimentales.

Las *apps* tampoco solucionaban un problema que preocupa mucho a los fotógrafos, en de la accesibilidad. A pesar de que podían descargarse por 4,95 euros, un precio casi simbólico y considerablemente más bajo que el de la mayoría de fotolibros, el público objetivo al que iban dirigidas estaba limitado a los usuarios de Apple que tuviesen un iPad. En este sentido ni las aplicaciones «de autor» ni los fotolibros son medios con una audiencia masiva. Pero la accesibilidad no tiene solo que ver con el medio, sino también con el contenido. Como expresaba Lucy R. Lippard en una entrevista de 2006: «No puedo decir que el libro de artista haya cumplido finalmente mis expectativas idealistas y populistas. Incluso aunque se hubieran mantenido baratos y fáciles de distribuir [los libros de artista] seguían siendo arte, arte de vanguardia. Quizás fueran accesibles en términos de forma, pero no de contenido».⁴⁴³

Ante un potencial problema de incomunicación con el público no especializado, algunos fotógrafos como Juan Valbuena consideran que una posible solución para incrementar el número de lectores pasa por crear libros más próximos al fotoperiodismo, con mayor carga narrativa y menos autorreferenciales. La inteligibilidad también preocupa a Cristina de Middel, que opina que «los artistas son comunicadores malísimos porque nadie entiende lo

que dicen» y afirma: «mi prioridad dentro de la expresión artística es que se me entienda».⁴⁴⁴ En esa misma entrevista, la autora habla del libro en términos de «plataforma para la distribución masiva de contenido cultural» al tiempo que confiesa que «hay algo de fetichismo» en su predilección por este soporte. Esta ambivalencia es criticada por Jon Uriarte, que mantiene que existen otros canales más efectivos para acercar los proyectos fotográficos al público y que el fotolibro, utilizado «como herramienta de reivindicación y diferenciación frente las prácticas populares, corporativas, institucionales y automatizadas de la fotografía, que son sin duda las que predominan» termina convirtiéndose inevitablemente en un «objeto fetichista».⁴⁴⁵

La división de opiniones entre defensores y detractores del libro como medio democrático es indicativa de que la fotografía contemporánea se encuentra inmersa en un proceso autorreflexivo. El cuestionamiento del medio impreso no supone necesariamente un rechazo al fotolibro como soporte para la creación, sino que muestra una voluntad por parte de los artistas de repensar su actividad en el contexto posfotográfico actual en el que también hay que situar la experimentación con otros formatos como las aplicaciones y las exposiciones. En términos generales, internet y la imagen digital han hecho que se multipliquen las opciones creativas y han contribuido a que los artistas sean más conscientes de las implicaciones que conlleva la elección de un soporte u otro.

Conclusiones

La inespecificidad propia de la fotografía y la ubicación incómoda del libro dentro del espacio discursivo del arte contemporáneo dificultan la tarea de definir un producto cultural que surge en la intersección de ambos medios: el fotolibro. No obstante, es posible señalar algunas características que lo diferencian de otro tipo de publicaciones con fotografías. La fundamental es que los fotolibros tienen el estatus de obra de arte. Frente a modelos editoriales estandarizados como los catálogos o las monografías, cuya única función es la de servir como soporte para la difusión de las obras fotográficas que contienen, los fotolibros poseen valor estético y artístico por sí mismos y se adaptan a las necesidades específicas de cada proyecto.

En las páginas de los catálogos, las reproducciones fotográficas se presentan rodeadas de amplios márgenes blancos, que emulan las paredes del museo y de la galería. Se busca con ello una traslación lo más exacta posible de la experiencia expositiva al formato libro. Esta disposición de las imágenes hace que el lector las perciba de manera aislada e individualizada y rompe con la idea de flujo secuencial que, por otro lado, el dispositivo libro, por su propia configuración estructural, promueve. En los fotolibros, por el contrario, se presta una atención especial a la secuencia fotográfica. Mediante el acto de pasar las páginas, las imágenes fijas, colocadas de manera sucesiva, adquieren una dimensión temporal que los artistas aprovechan para construir discursos visuales. En el proceso de creación de los fotolibros en ocasiones se importan códigos y recursos narrativos de otras artes como el cine, la literatura y

la música, que se adaptan a las especificidades del medio impreso y de la fotografía. La ambigüedad inherente a esta última, y la condición elíptica y fragmentaria de los fotolibros, favorecen la creación de obras abiertas a la libre interpretación de los lectores, encargados de completar los vacíos de información que se generan en el paso de una imagen a otra.

En los fotolibros contemporáneos se prescinde de algunos convencionalismos propios de los catálogos y las monografías. Las introducciones, que en términos generales servían para justificar de la calidad de la obra fotográfica presentada, se eliminan. También se omiten otros elementos de autoridad como las biografías de los artistas. El texto, cuando se incluye, forma parte integral del proyecto y puede desempeñar distintas funciones, dependiendo de la naturaleza del trabajo. Las palabras no se emplean necesariamente para explicar las fotografías, también pueden servir como contrapunto o poner en evidencia la ambigüedad de ambos lenguajes, el fotográfico y el literario.

En los últimos años se ha acentuado la idea de que en los fotolibros el conjunto es más importante que las imágenes consideradas individualmente. Si en los catálogos y las monografías todo está supeditado a la calidad de las reproducciones fotográficas —que constituyen la verdadera obra de arte—, en los fotolibros, los diferentes elementos estructurales y materiales del medio se emplean de manera creativa y sirven para aportar nuevas capas de significado a la obra. De esta manera, a la hora de concebir un fotolibro, el autor tiene en considera-

ción cuestiones como el tamaño, el peso, el papel, la encuadernación, la impresión, etc. En este sentido, las fotografías dejan de ser lo único importante y pasan a formar parte de un todo en el que también son decisivos, además de la secuenciación de las imágenes, aspectos relativos al diseño y a la materialización de la publicación, siempre al servicio de los requerimientos conceptuales del proyecto. Esto, sin embargo, no supone —como sucedía en los años sesenta y setenta— un rechazo de la fotografía como medio artístico. Aunque los fotolibros se consideran obras de arte por derecho propio y en ellos tengan cabida imágenes que fuera de ese contexto narrativo carezcan de interés estético, están al servicio de un proyecto eminentemente fotográfico que no siempre se agota en el libro. De esta manera, los trabajos fotográficos que adoptan la forma de fotolibro pueden tener una vida al margen del soporte impreso. Esto constituye la principal diferencia con respecto a los libros de artista en los que, además, existe un cuestionamiento del arte (mercantilizado) y una voluntad transformadora a partir de un medio reproducible y a priori no artístico.

La liquidez y la intangibilidad de las imágenes posfotográficas —supeditadas al visionado en una pantalla— y la inestabilidad de los medios digitales han motivado que se repiensen los fotolibros desde la materialidad. En este sentido, los fotógrafos han manifestado, en la última década, un renovado interés por la dimensión objetual del libro y por las posibilidades que ofrece como artefacto multisensorial. Mientras que las copias fotográficas —pensadas para ser contempladas en el contexto de la galería o el museo—, y las imágenes que circulan por la red, son eminentemente visuales, los fotolibros, como objetos, demandan un tipo de percepción multisensorial en la que están implicados, además de la vista,

el resto de nuestros sentidos, y muy especialmente el del tacto. De esta manera, el lector establece con ellos una relación de proximidad afectiva difícil de replicar en otros formatos. Esta cercanía se ve acentuada al implicar un desplazamiento del espacio público de la sala de exposiciones al espacio privado de la vida cotidiana.

La posfotografía también ha motivado el cuestionamiento de las prácticas documentales que, si bien había comenzado en la década de los setenta, adquiere una nueva dimensión en el contexto digital. Algunos fotógrafos rompen con el paradigma de representación naturalista para reivindicar, desde lo documental, el uso de otro tipo de estrategias y de estéticas en las que la noción ortodoxa de calidad técnica se abandona en favor de un uso expresivo del error y de la imagen pobre. Liberada de su condición de huella exacta de la realidad, la posfotografía promueve la creación de trabajos en los que se desdibujan los límites entre documental y ficción. Estas obras, que en ocasiones tienen una importante carga narrativa, encuentran en el fotolibro el medio ideal en el que materializarse. La propia noción de fotolibro, que privilegia el conjunto por encima de las imágenes fotográficas consideradas de manera aislada, contribuye al socavamiento de la idea clásica de calidad fotográfica. El hecho de que se piensen los proyectos de manera global, atendiendo a aspectos que afectan a la construcción narrativa y rítmica de la obra, favorece el desplazamiento hacia un tipo de trabajos en los que el componente conceptual adquiere una mayor relevancia.

Además de romper definitivamente la asociación entre fotografía y verdad, la imagen digital ha supuesto una democratización efectiva de la fotografía y ha provocado una saturación icónica sin precedentes. Este es otro de los motivos por los que

los fotógrafos recurren al libro, que les permite crear discursos cerrados y controlados, algo que, no obstante, algunos artistas consideran limitante frente a la volatilidad y a la fluidez de una imagen posfotográfica en permanente circulación.

En un contexto de consolidación de la cultura digital, la publicación de fotolibros, lejos de disminuir, se ha incrementado, contraviniendo las proclamas que anunciaban la muerte inminente del medio impreso. Paradójicamente, la revitalización del libro en papel es una consecuencia directa del desarrollo de la tecnología electrónica y de la popularización de internet, que facilitan su producción, difusión y distribución. La accesibilidad de las herramientas que permiten a los autores diseñar y hasta imprimir sus propios libros ha contribuido a que cada vez haya más fotógrafos decidan autopublicar sus trabajos. La autoedición se posiciona como una opción que otorga gran libertad creativa y permite que se publiquen fotolibros arriesgados desde un punto de vista comercial y que no tendrían cabida dentro de la industria editorial. Internet permite además que, a través de plataformas *online* de micromecenazgo los autores puedan autofinanciarse y favorece el intercambio de opiniones y la creación de una comunidad de potenciales lectores.

El *boom* del fotolibro, no obstante, ha venido acompañado de cierto grado de autocrítica por parte de algunos fotógrafos, que consideran que el renovado apego de los artistas por el objeto impreso responde a una reacción conservadora frente a la promesa democratizadora de los medios digitales. Este recelo no es del todo injustificado y es que los fotolibros, como sucede con los libros de artista contemporáneos no solo carecen del carácter utópico, radical y antimercantil que poseían las publicaciones de artista de los años sesenta y

setenta, sino que presentan una serie de contradicciones problemáticas. Aunque en términos generales los autores buscan la máxima difusión posible, las tiradas son casi siempre limitadas, las ediciones muchas veces están numeradas y algunos libros están firmados, lo que facilita su incorporación al mercado del arte y promueve una resacralización del objeto. El éxito cosechado por algunos fotolibros hace que estas tiradas pequeñas se agoten y que no siempre se recurra a la reimpresión o a la reedición, aunque son prácticas relativamente frecuentes. En el extremo opuesto, algunos autores comparten versiones en pdf con el contenido de sus fotolibros, mostrando una voluntad expresa de difundir su obra y como rechazo a la especulación mercantil.

El renacer del fotolibro se ha producido a escala global, pero el caso español reviste un especial interés. Hasta hace aproximadamente una década, la fotografía española era, salvo excepciones, poco conocida fuera de nuestras fronteras. La situación ha cambiado radicalmente y hoy existe una generación de fotógrafas y fotógrafos españoles que, gracias a sus fotolibros, se han dado a conocer en todo el mundo. Iniciativas como los Cuadernos de la Kursala han servido para impulsar la creación de artistas emergentes y para situar la fotografía española contemporánea dentro del circuito internacional. El éxito de estos fotolibros viene a confirmar algunas de las ventajas del soporte impreso que, frente a las exposiciones, es relativamente barato de producir y muy fácil de transportar. Además, en el contexto de hiperaceleración actual, el libro facilita un tipo de lectura reposada. En este sentido los fotolibros pueden considerarse como una invitación a la reflexión.

Conclusions

Le manque de spécificité de la photographie et l'emplacement inconfortable du livre dans l'espace discursif de l'art contemporain rendent difficile la définition d'un produit culturel qui surgit à l'intersection des deux médias : le livre photo. Néanmoins, il est possible de mettre en évidence certaines caractéristiques qui le différencient des autres types de publications photographiques. L'élément fondamental est que les livres photos ont le statut d'œuvre d'art. Contrairement aux modèles éditoriaux standardisés tels que les catalogues ou les monographies, dont la seule fonction est de servir de support à la diffusion des œuvres photographiques qu'ils contiennent, les livres photos ont une valeur esthétique et artistique en soi et sont adaptés aux besoins spécifiques de chaque projet.

Dans les pages des catalogues, les reproductions photographiques sont présentées entourées de larges marges blanches, imitant les murs du musée et de la galerie. L'objectif est de traduire le plus fidèlement possible l'expérience de l'exposition sous la forme d'un livre. Cette disposition des images fait que le lecteur les perçoit de manière isolée et individualisée et rompt avec l'idée de flux séquentiel que, d'autre part, le dispositif du livre, par sa propre configuration structurelle, favorise. Dans les livres photos, en contrepartie, une attention particulière est accordée à la séquence photographique. Par l'acte de tourner les pages, les images fixes, successivement placées, acquièrent une dimension temporelle dont les artistes profitent pour construire des discours visuels. Dans le processus de création de livres photos, les codes et les ressources narratives sont parfois importés d'autres arts comme le cinéma, la

littérature et la musique, qui sont adaptés aux spécificités de l'imprimé et de la photographie. L'ambiguïté inhérente à ces derniers, et la condition elliptique et fragmentaire des livres photos, favorisent la création d'œuvres ouvertes à la libre interprétation des lecteurs, chargés de combler les lacunes d'information générées lors du passage d'une image à l'autre.

Les livres photos contemporains n'utilisent pas certaines des conventions des catalogues et des monographies. Les introductions, qui en termes généraux ont servi à justifier la qualité du travail photographique présenté, sont éliminées. D'autres éléments d'autorité tels que les biographies des artistes sont également omis. Le texte, lorsqu'il est inclus, fait partie intégrante du projet et peut avoir différentes fonctions, selon la nature du travail. Les mots ne sont pas nécessairement utilisés pour expliquer les photographies, ils peuvent aussi servir de contrepoint ou souligner l'ambiguïté des langues photographiques et littéraires.

Ces dernières années, l'idée que dans les livres photos l'ensemble est plus important que les images considérées individuellement a été soulignée. Si dans les catalogues et les monographies tout est soumis à la qualité des reproductions photographiques — qui constituent la véritable œuvre d'art —, dans les livres photos, les différents éléments structurels et matériels du support sont utilisés de manière créative et servent à apporter de nouvelles couches de sens à l'œuvre. Ainsi, lors de la conception d'un livre photo, l'auteur prend en considération des questions telles que la taille, le poids, le papier, la reliure, l'impression, etc. En ce sens, les photographies cessent d'être la seule chose importante et font partie d'un ensemble dans lequel, outre le séquençage des images, les aspects relatifs à la

conception et à la matérialisation de la publication sont également déterminants, toujours au service des exigences conceptuelles du projet. Cela n'implique toutefois pas — comme cela s'est produit dans les années soixante et soixante-dix — un rejet de la photographie comme médium artistique. Bien que les livres photos soient considérés comme des œuvres d'art à part entière et contiennent des images qui, en dehors de ce contexte narratif, manquent d'intérêt esthétique, ils sont au service d'un projet éminemment photographique qui n'est pas toujours épuisé dans le livre. Ainsi, les œuvres photographiques sous forme de livres photos peuvent avoir une vie en dehors du support imprimé. C'est la principale différence par rapport au livre d'artiste où, de plus, il y a une remise en question de l'art (marchandisé) et une volonté transformatrice basée sur un support reproductible et a priori non artistique.

La liquidité et l'intangibilité des images post-photographiques — sous réserve d'être visionnées sur un écran — et l'instabilité des médias numériques ont motivé la repensée des livres photos à partir de la matérialité. En ce sens, les photographes ont montré, au cours de la dernière décennie, un intérêt renouvelé pour les possibilités offertes par le livre comme objet physique et comme artefact multisensoriel. Alors que les copies photographiques — conçues pour être contemplées dans le cadre de la galerie ou du musée —, et les images qui circulent sur le net, sont éminemment visuelles, les livres photos, en tant qu'objets, exigent un type de perception multisensorielle dans laquelle sont impliqués, outre la vue, le reste de nos sens, et très spécialement celui du toucher. Ainsi, le lecteur établit avec eux une relation de proximité affective difficile à reproduire dans d'autres formats. Cette

proximité est accentuée par l'implication d'un glissement de l'espace public de la salle d'exposition vers l'espace privé de la vie quotidienne.

La post-photographie a également motivé la remise en question des pratiques documentaires qui, bien qu'elle ait commencé dans les années 1970, acquiert une nouvelle dimension dans le contexte numérique. Certains photographes rompent avec le paradigme de la représentation naturaliste pour revendiquer, à partir du documentaire, l'utilisation d'autres types de stratégies et d'esthétiques dans lesquelles la notion orthodoxe de qualité technique est abandonnée au profit d'une utilisation expressive de l'erreur et des images pauvres. Libérée de sa condition de trace exacte de la réalité, la post-photographie favorise la création d'œuvres où la frontière entre documentaire et fiction est floue. Ces œuvres, qui ont parfois une charge narrative importante, trouvent dans le livre photo le support idéal pour se matérialiser. La notion même de livre photo, qui privilégie l'ensemble sur les images photographiques considérées isolément, contribue à miner l'idée classique de la qualité photographique. Le fait que les projets soient pensés de manière globale, en tenant compte des aspects qui affectent la construction narrative et rythmique, favorise un glissement vers un type d'œuvre dans lequel la composante conceptuelle acquiert une plus grande pertinence.

En plus de rompre définitivement l'association entre photographie et vérité, l'image numérique a permis une démocratisation effective de la photographie et a provoqué une saturation iconique sans précédent. C'est une autre raison pour laquelle les photographes ont recours au livre, qui leur permet de créer des discours fermés et contrôlés, ce que certains artistes considèrent néanmoins comme une

limite face à la volatilité et à la fluidité d'une image post-photographique en circulation permanente.

Dans un contexte de consolidation de la culture numérique, la publication de livres photos, loin de diminuer, a augmenté, contrevenant aux proclamations qui annonçaient la mort imminente des médias imprimés. Paradoxalement, la revitalisation du livre papier est une conséquence directe du développement de la technologie électronique et de la popularisation d'Internet, qui en facilite ainsi la production, la diffusion et la distribution. L'accessibilité des outils qui permettent aux auteurs de concevoir et même d'imprimer leurs propres livres a contribué à ce que de plus en plus de photographes décident de publier eux-mêmes leurs travaux. L'auto-édition se positionne comme une option qui offre une grande liberté créative et permet la publication de livres photographiques commercialement risqués qui n'auraient pas leur place dans l'industrie de l'édition. Internet permet également aux auteurs de s'autofinancer grâce à des plateformes de micro-commandite en ligne et favorise l'échange d'opinions et la création d'une communauté de lecteurs potentiels.

Le boom du livre photo s'est toutefois accompagné d'un certain degré d'autocritique de la part de certains photographes, qui considèrent le regain d'attachement des artistes à l'objet imprimé comme une réaction conservatrice à la promesse démocratisante des médias numériques. Cette suspicion n'est pas totalement injustifiée, car les livres photographiques, comme les livres d'artistes contemporains, non seulement n'ont pas le caractère utopique, radical et anti-commercial des publications d'artistes des années 1960 et 1970, mais présentent également une série de contradictions problématiques. Bien qu'en général les auteurs recherchent la diffusion la

plus large possible, les tirages sont presque toujours limités et souvent numérotés. De plus, certains livres sont signés. Tout cela facilite leur intégration dans le marché de l'art et favorise une resacralisation de l'objet. Le succès de certains livres photos fait que ces petits tirages sont épuisés. Bien que la réimpression et la réédition soient relativement courantes, elles ne sont pas toujours utilisées. À l'autre extrême, certains auteurs partagent des versions PDF avec le contenu de leurs livres photos, faisant preuve d'une volonté expresse de diffuser leurs travaux et d'un rejet de la spéculation commerciale.

La renaissance du livre photo a eu lieu à l'échelle mondiale, mais le cas espagnol est particulièrement intéressant. Jusqu'à il y a une dizaine d'années, la photographie espagnole était, à quelques exceptions près, peu connue en dehors de nos frontières. La situation a radicalement changé et aujourd'hui il y a une génération de photographes espagnols qui, grâce à leurs livres de photographies, se sont fait connaître dans le monde entier. Des initiatives telles que les Cuadernos de la Kursala ont permis de promouvoir la création d'artistes émergents et de situer la photographie espagnole contemporaine dans le circuit international. Le succès de ces livres photos confirme certains des avantages du livre qui, par rapport aux expositions, est relativement bon marché à produire et très facile à transporter. De plus, dans le contexte de l'hyperaccélération actuelle, le livre facilite une forme de lecture reposante. En ce sens, les livres photos peuvent être considérés comme une invitation à la réflexion.

Notas

- 1 El mismo criterio expositivo se siguió en Hacer de las tripas tripis: una selección del fotolibro español entre 2000 y 2015, una muestra celebrada en Oporto en 2015 en la que se pudo ver parte de la colección de fotolibros de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Tras una conferencia/performance inaugural, los fotolibros se colocaron en vitrinas separados por años siguiendo un orden cronológico. Javier Pérez Iglesias, «Hacer de las tripas tripis: una selección del fotolibro español entre 2000 y 2015 [Exposición]» (Oporto, 2015).
- 2 Horacio Fernández, «Libros que son fotos, fotos que son libros», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2013), 1-14 (p. 6).
- 3 Todas las traducciones son de la autora y las citas se incluyen en el idioma original en las notas al final de la tesis. «The years 2009-2010 were crucial in the advent of this new wave of photography, with the maturity achieved by NoPhoto [founded in 2005] and Blank Paper [founded in 2006], *Fiesta Ediciones*, the first fanzines published by Cases, the birth of the first photobook clubs, and initiatives like the online bookstore and publisher Dalpine». Juan Peces, «The Spanish Are Coming!», *British Journal of Photography*, 161 (2014), 49-67 p. 54.
- 4 Marta Martín Núñez, «Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea», en *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*, ed. por Javier Marzal Felici et al. (Valencia: Tirant Humanidades, 2018), 71-90 (p. 73).
- 5 «I don't believe in the concept of «Spanish photography» or any other geographical label,» she explains. [...] Abril thinks «there's a generation in Spain that has succeeded in overcoming a certain insecurity, caused by the perceived lack of appreciation for homegrown talent». Peces, (p. 55).
- 6 «[...] Many of them have a global approach, and the audience has also developed a global perception and taste». That is, in her opinion, the main difference with previous generations». *Ibid*, p. 52.
- 7 «[...] The perception of a geographical identity of the photobook production tends nevertheless to be irrelevant in the 21st century, where most of the contemporary photo-books are complex crossed collaborations between different people jumping from one place to another, taking on many influences around the globe, from all kind of sources». Anne Golaz, «On Photobooks and Narratives» (Aalto University, 2013), pp. 18-19.
- 8 «Outstanding examples of current photobooks». «NewDocuments», *The PhotoBookMuseum*. Disponible en <http://www.thephotobookmuseum.com/en/carlswerk-edition/new-documents>.
- 9 «A Talk with Book Addict Markus Schaden», *Ceiba Editions*, 2014. Disponible en <http://www.ceibaeditions.com/a-talk-with-book-addict-markus-schaden/>.
- 10 «Golden generation of photographers who have swiftly risen to international prominence, growing to maturity under the shadow of a worldwide recession that has gripped the Spanish more tightly than their Northern European cousins». Gemma Padley, «BJP #7826: The Spanish Are Coming!», *British Journal of Photography*, 2014. Disponible en <https://www.bjp-online.com/2014/07/special-issue-july-spanish-contemporary-photography/>.
- 11 Estos cuatro fotógrafos crearon en 2013 la agencia/plataforma AMPARO al frente de la cual se sitúa la editora Amparo Escobedo, encargada de difundir y promocionar el trabajo de estos autores en el extranjero y responsable de la exposición en Le Bal. Peces, p. 53.
- 12 Además de los ganadores, también han quedado finalistas: en 2008, *Vidas minadas* de Gervasio Sánchez, nominado para el Kassel Photobook Award; en 2009, *Nosotros. Un álbum colectivo de Lavapiés* editado por Juan Valbuena, nominado para el Kassel Photobook Award; en 2012, Íñigo Aragón queda finalista en el Kassel Dummy Award con *La sombra en el césped* y C.E.N.S.U.R.A. de Julián Barón queda nominado para el Kassel Photobook Award; en 2013, Laia Abril queda finalista en el Kassel Dummy Award con *Tediousphilia*; en 2014, *Everything will be ok* de Alberto Lizalde y *The Epilogue* de Laia Abril quedan nominados para el First Photobook Award de The Paris Photo-Aperture Foundation; en 2015, Ser Sangre de Iñaki Domingo queda finalista en el First Photobook Award de The Paris Photo-Aperture Foundation. En 2016 Gloria Oyarzabal queda finalista en el Kassel Dummy Award con *La Picnolesia de Tshombé*. En 2017 Carlos Spottorno y Guillermo Abril quedaron finalistas del PhotoBook of the year otorgado por The Paris Photo-Aperture Foundation. Este mismo año, quedan finalistas para el First Prize del Kassel Dummy Award Hugo Alcol con *Archipiélago*, Iván Clemente con *H*, Mario C. Girela con *The Roots and the Ruins*, y Antonio Pérez Río con *Louvre-Art Guide for Cyborgs*. En 2018, Federico Clavarino queda finalista con *Hereafter* en el Luma Rencontres Dummy Book Award Arles.
- 13 «New generation of Spanish photographers that has to be taken into account». Citado en Padley.
- 14 «Un nuevo medio nunca es un añadido a otro anterior, aunque tampoco lo deja tal cual; no deja de oprimir los medios más antiguos hasta dar con nuevas formas y posiciones para ellos». Marshall McLuhan, *Comprender Los Medios de Comunicación. Las Extensiones Del Ser Humano* (Barcelona: Paidós, 2009), p. 207.
- 15 Para Butor, «los únicos libros de hoy que nos interesarán dentro de unos años son los que se pueden considerar obras de arte. Son los libros raros los que son significativos. Por supuesto, diremos, el libro, este hermoso libro, este libro que llama la atención sobre sí mismo, bueno, a menudo tiene la desventaja de ser caro. [...] Y este libro, en algunos casos, es caro porque utiliza técnicas antiguas y sofisticadas para las que sólo quedan unos pocos artesanos». [«Les seuls livres d'aujourd'hui qui nous intéresseront dans quelques années, ce sont les livres qui peuvent être considérés comme des œuvres d'art. Ce sont les livres rares qui sont significatifs. On dira bien sûr, le livre, ce beau livre, ce livre qui attire l'attention sur lui,

- eh bien, il a souvent le défaut d'être coûteux. (...) Et ce livre, dans certains cas, est coûteux parce qu'il utilise des techniques anciennes raffinées pour lesquelles il ne reste plus que quelques artisans». Citado en Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique Du Livre d'artiste 1960-1980: Une Introduction à l'art Contemporain* (Marsella: Le mot et le reste, 2011), p. 2.
- 16 «[...] An artist's book is a book created as an original work of art, rather than a reproduction of a pre-existing work. And also, [...] it is a book which integrates the formal means of its realization and production with its thematic or aesthetic issues». Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books* (Nueva York: Granary Books, 2004), p. 2.
- 17 «It is rare to find a livre d'artiste which interrogates the conceptual or material form of the book as part of its intention, thematic interests, or production activities. This is perhaps one of the most important distinguishing criteria of the two forms, since artist's books are almost always at least self-conscious about the structure and meaning of the book as a form, even when they are not entirely about that form or its conventions while the standard distinction between image and text, generally on facing pages, is maintained in most livres d'artistes». Drucker, p. 4.
- 18 «Increasingly, photobook makers are trying to go beyond the restrictive physical envelope of the conventional book, though the majority are still content only to play around with narrative forms». Gerry Badger, «It's All Fiction. Narrative and the Photobook», en *Imprint: Visual Narratives and Beyond*, ed. por Gunilla Knape et al. (Estocolmo: Art and Theory, 2013), 15-47 (p. 24).
- 19 «The principal difference between the book hack and the book artist is that the former succumbs to the conventions of the medium, while the latter envisions what else «the book» might become». Richard Kostelanetz, «Book Art», en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. por Joan Lyons (Layton, Utah: Gibbs Smith, 1985), 27-30 (p. 27).
- 20 Katherine Hayles, *Writing Machines* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002).
- 21 «New technology enables photographers to visualize their photobooks much more easily, and to design, lay out, and event print their own books». Gerry Badger y Martin Parr, *The Photobook: A History*, vol. 2 (Londres: Phaidon, 2006), p. 8.
- 22 «Every man [being] his own printer and publisher». Citado en Douglas Ronald Spowart, «Self-Publishing in the Digital Age: The Hybrid Photobook» (Tesis doctoral, James Cook University, 2011), p. VII.
- 23 Dans la version française de l'introduction et des conclusions, les expressions « livre photo » et « livre de photographies » sont utilisées indistinctement comme traduction du terme fotolibro.
- 24 Les auteurs anglophones utilisent l'expression française livre d'artiste que, comme le souligne Moeglin-Delcroix, « leur permet de faire une distinction, claire pour eux, entre « the livre d'artiste » (pour désigner [...] les livres illustrés ou les livres de peintres) et « the artist's book » (pour désigner les livres d'artistes nés avec Ruscha et Roth), distinction qui disparaît totalement en français, puisque dans notre linge la première expression est l'exacte traduction de la seconde ». Pour cette raison, il a été décidé de changer, pour la traduction française, l'expression « livre d'artiste » pour « livre de peintre » et le terme « artist's book » pour « livre d'artiste ». Moeglin-Delcroix, p. 42.
- 25 Hayles.
- 26 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition* (Nueva York: Thames & Hudson, 2000).
- 27 Nicholas Thoburn, *Anti-Book. On the Art and Politics of Book Radical Publishing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).
- 28 Ulises Carrión, «Bookworks Revisited», *The Print Collector's Newsletter*, 11.1 (1980), 6-9.
- 29 Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).
- 30 Bernardo Riego, «La historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: reflexiones para un encuentro interdisciplinar», *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, 10 (2015), 9-25.
- 31 «[...] La position intermédiaire de la photographie, entre « les tiroirs des archives, les pages des livres et des magazines [et] les cimaises des musées ». Anne Bénichou, «Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique», *CV Photo*, 59 (2002), 27-30 (p. 29).
- 32 Issa María Benítez Dueñas, «Otros libros, otras obras», en *Libros de Artista*, coord. por Martha Hellion (Madrid: Turner, 2003), 297-309 (p. 302).
- 33 Esta idea de perfección técnica como capacidad de mimesis de la realidad tiene su último eslabón en la alta resolución y, como ha señalado Hito Steyerl, lleva implícita una condena a las imágenes pobres de resolución subestándar, interpretadas como el lumpenproletariado del régimen visual de las apariencias y que sin embargo son las más accesibles y las más consumidas. Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014).
- 34 María Rosón Villena, «La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)» (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2014), p. 12.
- 35 En algunas historias de la fotografía se dedica un capítulo al medio impreso, como sucede en el libro coordinado por Marie-Loup Sougez, *Historia general de la fotografía* y en la publicación *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, coordinada y dirigida por Gerardo F. Kurtz e Isabel Ortega. Otras se ocupan únicamente de la fotografía de prensa, como la *Historia de la fotografía en España* de Publio López Mondéjar. Más recientemente, el libro de Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015)* dedica un apartado a la «Fiebre del fotolibro».
- 36 Rafael Doctor Roncero, «Introducción a la fotografía publicada», en *III Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, coord.

- por Rafael Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996), 11-22 (p. 12).
- 37 *Ibid.*, pp. 14-15.
- 38 «El clasismo y elitismo se han instalado, siempre han estado instalados, en la apreciación de las cosas. Con la fotografía ocurre algo parecido: se valora su aspecto de fetiche, la huella temporal por encima de la imagen en sí. De esta forma lo original en fotografía, un concepto muy ambiguo desde el momento que existe el negativo, toma una importancia superior a la que el propio medio le ha conferido». Doctor Roncero, p. 14.
- 39 Olivier Lugon, «La photographie des typographes», *Études Photographiques*, 20 Jun (2007), 100-119.
- 40 Resulta nuevamente irónico que la reivindicación de la fotografía publicada se haga desde un estudio dedicado al análisis de publicaciones que se mantienen dentro de los límites del arte y que se consideran obras por sí mismas. Aunque esta decisión tiene consecuencias, la más evidente es la de privilegiar un tipo de libros artísticos por encima de otras publicaciones de encargo, comerciales, publicitarias, etc., supone un primer paso para entender mejor estos productos culturales y se espera que este conocimiento sea ampliado en el futuro con investigaciones sobre fotografía impresa fuera de la esfera del arte. Se ha considerado además importante separar estos libros del resto puesto que, como se verá en el primer capítulo de la tesis, el uso indiscriminado de la palabra fotolibro para hacer referencia a todo tipo de publicaciones en las que el discurso se construye fundamentalmente a partir de imágenes fotográficas no solo resulta confuso y homogeneizador, sino que ha servido para que, en un gesto especulador, aumente el valor de mercado de ciertos libros. No obstante, en este planteamiento, se ha buscado integrar estos libros y explicar el aumento en su producción y consumo, tanto dentro como fuera de España, en un contexto cultural más amplio que facilite una comprensión global más profunda de los mismos.
- 41 Elizabeth Shannon, «The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century», *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 14 (2010), 55-62 (p. 59).
- 42 «Cette nouvelle publication invite ceux qui aiment les livres à découvrir l'exceptionnelle collection de livres de photographie appartenant à la Maison Européenne de la Photographie». «Une Bibliothèque. Maison Européenne de la Photographie», Actes Sud. Disponible en <https://www.actes-sud.fr/catalogue/photographie/une-bibliotheque-maison-europeenne-de-la-photographie>.
- 43 «Focusing on the best photography books being published, from the coffee table book, to the handmade artist's edition». Lesley A. Martin, «Publisher's Note», *The PhotoBook Review*, 001 (2011), p. 2.
- 44 Carmen Bernárdez Sanchís, «Historia del Arte contemporáneo y materialidad», en *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, ed. por Álvaro Molina (Madrid: Ediciones Polifemo, 2016), 219-271 (p. 221).
- 45 Geoffrey Batchen, *Photography's Objects* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997), p. 2.
- 46 En relación con desmaterialización de la imagen fotográfica en el contexto digital, algunos autores manifiestan un interés explícito de expandir espacialmente el medio, en una deriva al mismo tiempo *intermedia* y objetual. Vid: Cristina Anglada, «Tangentes / Villa Manuela 2014», *Nosotros*, 2014. Disponible en: <http://www.nosotros-art.com/revista/dispaes/tangentes-villamanuela>.
- 47 «Say the word 'novel', for instance, and your auditors will likely imagine a printed book, even if novels also exist serialized in nineteenth-century periodicals, published in triple-decker (multivolume) formats, and loaded onto and reimagined by the designers of -Kindles, Nooks, and iPads». Lisa Gitelman, *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents* (Durham: Duke University Press, 2014), p. 3.
- 48 «It may have been the very ubiquity of print media that kept its material forms away from critical attention, as if this had the normative effect of making the *particular* conventions of print appear to be *universal* features of textual expression, and unremarkable as such». Thoburn, p. 4.
- 49 Jaime Munárriz Ortiz, «La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999), pp. 2-3.
- 50 Katherine Hayles, «Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis», *Poetics Today*, 25.1 (2004), 67-90 (p. 71).
- 51 «I propose «technotexts», a term that connects the technology that produces texts to the texts' verbal constructions». Katherine Hayles, *Writing Machines*, pp. 25-26.
- 52 «When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence. Not all literary works make this move, of course, but even for those that do not, my claim is that the physical form of the literary artifact always affects what the words (and other semiotic components) mean». Hayles, *Writing Machines*, p. 25.
- 53 Kraus.
- 54 «Interactions with the work and the interpretative strategies she develops strategies that include physical manipulations as well as conceptual frameworks». Katherine Hayles, *Writing Machines*, p. 33.
- 55 Elizabeth Edwards, «Thinking photography beyond the visual?», en *Photography: Theoretical Snapshots*, ed. por J. J. Long, Andrea Noble, y Edward Welch (Londres/Nueva York: Routledge, 2009).
- 56 «I speak of dance because I believe it is the reader's distinctive somatic experience of the physical book that most resists translation into the digital form. [...] In the process of grappling with the digital form, I find that what I miss most is [...] the extraordinary symphony of movement that is a great art book, photo book or, of course, artists' book. By somatic, I

don't just mean the movement of the arms and hands and head and neck and shoulders and eyes as I page through a book. Nor even, the beauty of the evolved scale and proportion of the book page to human face and hand. What I insist upon is a somatic experience far more powerful: I mean the awesome, truly distinctive choreography of movement in my brain from left to right, from right back to left, from spatial to temporal processing, from visual to verbal and back again; the thick temporal symmetries of the dance steps my brain takes as it progresses through the book». Sharon Helgason Gallagher, «What Shall We Want to Have Called a 'Book'?», en *The Book Is Alive!*, ed. por Emmanuelle Waeckerlé y Richard Swadon Smith (Londres: Cornerhouse Publications, 2013), 12-19 (pp. 18-19).

57 *Ibid.*, p. 19.

58 Lucy R. Lippard, «Double Spread», en *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, ed. por Maria Fusco e Ian Hunt (Londres: Book Works, 2004), 83-88 (p. 88).

59 «Digital environments and technologies have, of course, radically impacted on much that I discuss. However, the argument is not only historical. While the means of creating and accessing images may have shifted from analogue to digital, and ways of storage shifted from shoe boxes to CDs, there still remains a cultural desire for the material object to fulfil specific social function. Further, the image on the computer screen still demands levels of sensory and embodied engagement: the slight flicker of the screen, the tap of the keyboard, the physical movement of operating the mouse and the social networks of image exchange [...] Whilst they are different in their manifestations, they are also ultimately of the same order». Edwards, pp. 31-33.

60 «Je sais que tous les livres sont confisqués et brûlés. Mais je ne veux pas me séparer de mon Don Carlos, mon vieux volume crayonné, lu et relu depuis l'école, je le cache sous le lit de notre bonne. Mais les SA qui viennent pour la confiscation vont droit à la chambre de bonne avec leurs pas sonores [...], ils tirent mon livre de sous le lit et le jettent dans le camion qui part pour le bûcher». Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^e Reich* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2018), p. 66.

61 Christian Vandendorpe, *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura* (México: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003), p. 73.

62 «Yet albums are tactile objects with moveable parts, and to be experienced fully, they too —like so many of the photographic assemblages discussed here— demand that we add the physical intimacy of touch to the more distanced apprehension of looking». Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (Hudson, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004), p. 49.

63 «This is a lost knowledge. The book should smell good. In the printing industry of today they print all four-color process and on top of it they run a dispersion varnish and the dispersion, which is covering all the paper and all the ink kills smell, that I don't do. I'm still working with oil-based varnish and so

every paper and the ink on top of it has a certain smell. The weight of the book, the feeling of the paper, to look at it with the eyes, to hear the sound of a page falling down on the other one and the smell is the composition of a book. That is which make books unique in the digital world». *How to Make a Book with Steidl*, dir. por Gereon Wetzel y Jörg Adolph, (if... Productions/ZDF/3sat/FFF Bayern, 2011).

64 Jean-Gabriel Lopez, «La numérisation du patrimoine: préservation, substitution et portrait d'une collection», *Le patrimoine photographique, de la conservation à la valorisation. Journée d'étude* - Rennes. Vendredi 18 Mai 2018. Disponible en https://www.musee-bretagne.fr/fileadmin/Musee_de_Bretagne/image/D_Expositions_et_evenements/Event/PDF_Colloque_Photo-Web.pdf.

65 «Walking into ICP's exhibition space for *The Open Book* show was a bibliophile's dream. Lining the walls at chest level was a plexi-glass enclosure containing some of the finest examples of photographic books from the history of the medium». D. H., «The Open Book», *Photo-Eye Bookstore*. Disponible en <https://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=zcs53&i=&i2=>.

66 «The only drawback was that the damn plexi-glass enclosure was locked! When seeing a good book, who doesn't naturally want to pick it up and hold it? The book form —as an intimate object to be held— is so deeply embedded in our collective conscience that locking them away, especially when we are at the same time being asked to learn about and appreciate them, seems particularly tortuous». D. H.

67 «S'ils ne peuvent pas être manipulés pour être lus, ne sont finalement livres que par métonymie: ils le sont par leur forme, mais ils ne le sont pas en tant qu'objets d'usage». Leszek Brogowski y Aurélie Noury, «One Page Magazines», *Sans Niveau Ni Mètre. Journal du Cabinet du Livre d'artiste*, 28 (2013).

68 «Un livre que l'on ne peut feuilleter n'est pas un livre. Lorsque le livre d'artiste est exposé sous une vitrine comme objet de collection, et à ce titre précieux et intangible, alors peu importe qu'il soit ouvert ou fermé, car, immobilisé sous le verre, il cesse d'être livre et devient son cadavre : un corps sans âme». Leszek Brogowski, «Voir le livre, voir le jour. Comment j'ai fabriqué et lu certains de "mes" livres», en *Le livre et l'artiste*, ed. por Yves Jolivet (Marsella: Le mot et le reste, 2007), 153-188 (p. 184).

69 «When I made the Inventories, and in the pieces titled *Réserves* or *Vitrines de référence*, I was recalling the ethnological and historical museums that I visited as a child. Preventing forgetfulness, stopping the disappearance of things and beings, seemed to me a noble goal, but I quickly realized that this ambition was bound to fail, for as soon as we try to preserve things, we fix it. We can preserve things only by stopping life's course. If I put my glasses in a vitrine, they will never break, but will they still be considered glasses? This object helps me to see better; it is useful to me. Once glasses are part of a museum's collection, they forget their function,

- they are then only an image of glasses. In a vitrine, my glasses will have lost their reason for being, but they also will have lost their identity, their history». Kynaston McShine, *The Museum as Muse: Artists Reflect* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999), p. 91.
- 70 Russet Lederman, «The Photobook: Turn the Page Please», *Monsters & Madonnas*, 2012. Disponible en <https://monstersandmadonnas.blog/2012/12/17/photobook-turn-the-page-please/>.
- 71 David Campamy, «The 'Photobook': What's in a Name?», *The PhotoBook Review*, 7 (2014); Elizabeth Shannon, «The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century», *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 14 (2010), 55-62.
- 72 Moeglin-Delcroix, pp. 48-50.
- 73 Shannon, p. 55.
- 74 «On ne se laissera pas abuser par la trompeuse simplicité d'une expression qui semble être à elle-même sa définition. Nul formalisme dans cette interrogation qui ne se propose de clarifier les termes que pour élucider la nature de la chose. La discussion terminologique ne relève pas d'une querelle de propriété, mais obéir à l'exigence du nom propre, c'est-à-dire approprié». Moeglin-Delcroix, p. 41.
- 75 Aunque algunos autores, entre ellos Lucy R. Lippard, hayan lamentado esa constante necesidad de redefinición, como ha señalado Marie Boivent en su tesis doctoral *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Vid. Leszek Brogowski, «Du concept non élargi du livre et du concept élargie de l'art», en *Le Livre d'artiste: Quels projets pour l'art?*, ed. por Leszek Brogowski y Anne Moeglin-Delcroix (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2014), 9-36 (p. 13).
- 76 Martha Hellion, «El origen del libro de artista moderno», en *Libros de Artista* coord. por Martha Hellion (Madrid: Turner, 2003). 21-53 (p. 21).
- 77 Basado a su vez en el de *earthwork*, empleado por Robert Smithson a finales de la década de los sesenta para hacer referencia a sus trabajos de Land Art.
- 78 El rechazo de la expresión libro de artista está fundamentado en el hecho de que daba a entender que este género se definía por la profesión del autor, lo que hacía que potencialmente cualquier libro realizado por un artista fuera un libro de artista.
- 79 «I'd rather opt for "bookworks", which frees these [books] from artists' appropriation, at the same time underlining the book as form, as an autonomous work. For the same reason I'd use the term "artists' books" for all books made by artists, whatever these books might be, thereby including catalogues, biographies, etc.». Carrión, p. 8.
- 80 «[...] A series of images —that is, a tightly knit, well-edited, organized group or set of images in a linear sequence presented in a book form». Alex Sweetman, «Photobookworks: The Critical Realist Tradition», en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. por Joan Lyons (Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1984), 186-205 (p. 187).
- 81 «[...] The power of the single photograph and the effect of serial arrangements in book form». *Ibid.*
- 82 «The cumulative impact and elaboration of the page as frame for the display of photographs eventually altered concepts of the page and of photography. A history of the page (and the double-page spread) as a framing device for displaying and interpreting pictures becomes the history of a category of space which encompasses everything from illogical coincidences to strictly determined relations». Sweetman, p. 188.
- 83 «The reader might expect any essay on photobooks to mention *The Decisive Moment* and *The Europeans* by Cartier-Bresson, as well as books by Irving Penn, Richard Avedon, and Edward Steichen —surely the most sought after photobooks of the twentieth century— but these elegant presentations of photographs fall short of being bookworks. The art here is the single image, not the expressive action of the whole. And this is true of the bulk of photography books, monographs, and exhibition catalogues which remain merely collections—portfolios between covers». Sweetman, p. 201.
- 84 Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).
- 85 Moeglin-Delcroix, p. 20.
- 86 «Above all, the photographs I use are not «arty» in any sense of the word. I think photography is dead as fine art; its only place is in the commercial world, for technical or informational purposes». John Coplans, «Concerning «Various Small Fires». Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications», *Artforum*, 3.5 (1965), 24-25 (p. 25).
- 87 Pese al manifiesto desinterés de los artistas conceptuales por la fotografía *per se*, lo cierto es que «participaron en una importante transformación del medio, impulsando un aumento en el protagonismo de la fotografía que atrajo la atención crítica de la «Pictures» generation de finales de los años setenta y principios de los ochenta» [participated in an important transformation of the medium, fueling a rise in the prominence of photography that attracted critical attention in the «Pictures» generation of the late 1970s and early 1980s]. Lucy Soutter, «The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography», *Afterimage*, 26.5 (1999), 8-10 (p. 8).
- 88 «I was not interested in the photograph *per se* as an art form —never was— just as a recording device. It was more the idea of making a book, rather than the photographs. The photographs were secondary to the book —a product of the book. That's what really intrigues me with the whole thing— the finished product of a book. And the photographs are simply, like I say, a device to complete de idea. So the art of photography doesn't even play a part in my books». Citado en Robert C. Morgan, *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus and Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio and Video Art* (Pasadena: Umbrella Associates, 1992), p. 2.
- 89 «Physically the pictures in the book exist as single separate prints. They lack the obvious continuity of the moving image picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as parts of a whole. But these pho-

- tographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here or there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude. Looked at in sequence they are overwhelming in their exhaustiveness of detail, their poetry of contrast, and for those who want to see it, their moral implication». Lincoln Kirstein, «Photographs of America: Walker Evans», en *American Photographs* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1938), pp. 192-193.
- 90 Olivier Lugon, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).
- 91 Anne Moeglin-Delcroix, «La grandeur des commencements», en *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980: Une introduction à l'art contemporain*. (Marsella: Le mot et le reste, 2011), IX-XXI (p. XVII).
- 92 «[...] Works by photographers which take into account the concept of a book as a specific form». Drucker, p. 61.
- 93 «[...] The book had to integrate both its physical and conceptual qualities into a beautiful object». Andrew Roth, *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present* (Gotemburgo, Hasselblad Center, 2004), p. 9.
- 94 «A photobook is a book —with or without text— where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print...». Martin Parr y Gerry Badger, *The Photobook: A History*, vol. 1 (Londres: Phaidon, 2004), p. 6.
- 95 «[...] A specific kind of photobook». *Ibid.*
- 96 «[...] According to his or her own artistic vision». *Ibid.*
- 97 «[...] As an important form in its own right». *Ibid.*
- 98 «[...] Without any self-conscious attempt being made». *Ibid.*
- 99 «A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things 'in themselves' and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book». Badger y Parr, *The Photobook: A History*, vol. 1, p. 7.
- 100 Lilian Froger, *Photographier pour publier: Les livres de photographes de Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao*. (Tesis doctoral, Université Rennes 2, 2015), p. 11.
- 101 Joan Fontcuberta, «El hechizo del fotolibro», *El País*, 2011. Disponible en https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html.
- 102 Horacio Fernández et al., *Libro: Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España* (Barcelona: RM, 2014).
- 103 «[A quality book] must have an individual format that fits the photographs. Most of the publishers have a standard format. It's much cheaper to buy the paper for five books, to print and bind them in a standard format. You get much lower manufacturing costs than with individual formats. Secondly: individuality is key. A paper chosen individually, print colours that match the photo and the paper, the binding. All that makes the book unique. I don't describe my books as industry products. They are "multiples". To explain it to your listeners: A "multiple" is an idea that is developed by an artist but is carried out by a technical person». Wetzel & Adolph.
- 104 Citado en Horacio Fernández, *Fotos & libros: España 1905-1977* (Madrid: MNCARS/AC/E, 2014), p. 74.
- 105 Valeria Saccone, «Si publicas un libro con fotos, no lo llames fotolibro», *Yorokobu*, 2015. Disponible en <https://www.yorokobu.es/fotolibros/>; Sergio Fanjul, «El fotolibro tiene dueño», *El País*, 2015. Disponible en https://elpais.com/ccaa/2015/12/06/madrid/1449434107_438695.html.
- 106 Jon Uriarte, «Conversación por correo electrónico el 1 de noviembre de 2017».
- 107 «Christie's. Sale 7228. Rare Photobooks». Disponible en https://www.christies.com/salelanding/index.aspx?intsaleid=20187&sc_lang=en&saletitle&saletitle&saletitle=.
- 108 «Christie's. Sale 5948. Photobooks». Disponible en <http://www.christies.com/photobooks-22440.aspx?saletitle=>.
- 109 «Christie's. Sale 5456. Photobooks». Disponible en <https://www.christies.com/photobooks-22957.aspx?saletitle=>.
- 110 Adam Dewar, «Photobooks: affordable collectibles that are soaring in value», *The Guardian*, 2011. Disponible en <https://www.theguardian.com/money/2011/jul/22/photobooks-affordable-collectibles-value>.
- 111 Sonia Berger, «Conversación con Sonia Berger el 22 de marzo de 2018 en La Troupe» (Madrid).
- 112 Blaise Pascal, «L'esprit géométrique», en *Logique de Port-Royal [par Antoine Arnauld]. Suivie des trois fragments de Pascal sur l'autorité en matière de philosophie, l'esprit géométrique et l'art de persuader* (París: L. Hachette, 1854), pp. 343-57 (p. 345). Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1140418/f401.item>.
- 113 Los fotolibros son casi siempre el resultado de un trabajo en equipo, y suelen intervenir en ellos, además del fotógrafo, uno o varios diseñadores, impresores y editores. Es muy común además qué en el proceso se realicen diferentes maquetas que los autores suelen mostrar a otros artistas... En cualquier caso, el artista-autor es el último responsable del libro, aunque participen en su creación otras figuras con mayor o menor peso dependiendo del caso.
- 114 Enrica Viganò, «Fotógrafo por encargo, artista por instinto», en *Virxilio Vieitez* (Vigo: Fundación Marco/Madrid: Fundación Telefónica, 2011), p. 61.
- 115 Elsa Fernández-Santos, «El viaje de la basura al museo», *El País*, 2013. Disponible en https://elpais.com/cultura/2013/05/11/actualidad/1368288848_253237.html.
- 116 María Rosón, «Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España», en *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, ed. por Álvaro Molina (Madrid: Polifemo, 2016), 293-324 (p. 311).

- 117 Elizabeth McCausland, «Photographic Books», en *The Complete Photographer: a complete guide to amateur and professional photography*, ed. por Willard D. Morgan, 8.43 (Nueva York: National Educational Alliance, 1942), 2783-2794 (p. 2784).
- 118 «Sur ce territoire de l'art édité, il est en fait relativement aisé d'identifier des parcelles qui ont chacune leurs spécificités: ainsi, un livre d'artiste d'une part, une production éditoriale portant la marque auctoriale d'un graphiste d'autre part, ou encore un livre de photographies, n'ont pas vraiment le même statut ni résultent exactement des mêmes intentions. Mais ces parcelles n'étant pas clôturées, leur délimitation est parfois assez floue, et surtout, les passages de l'une à l'autre se font facilement. Tout en restant attentif aux spécificités de chaque type d'éditions, le territoire de l'art édité peut alors être abordé dans une vue d'ensemble grâce à laquelle il apparaît que ses diverses zones sont reliées par une topographie commune». Jérôme Dupeyrat & Catherine Guiral, «L'art du XXI^e siècle: un art édité (répétitions et différences)», en *L'art des années 2000. Quelles émergences?*, dir. por Jacques Amblard y Sylvie Coëllier (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2012), 207218 (p. 209).
- 119 «In the 1980s, and to an extent in the 1990s, there was this kind of artistic apartheid, but this has largely dissipated, although purely functional photographers are not accorded quite the same kind of status. Perhaps there has been a change in perception? Perhaps photographers have learnt to market themselves differently? A result of this has been that the artist's photobook and —shall we say?— the “photographer's photobook” have tended to converge in general tone. The Conceptual approach has been a major influence, as has the tendency for photographers to regard the medium in a less precious way, as an image bank to be plundered for whatever purpose they desire, particularly in the making of photobooks. Photographers these days are much more willing to combine their own photographs with “found” imagery». Martin Parr & Gerry Badger, *The Photobook: A History*, vol. 11 (Londres: Phaidon, 2006), p. 137.
- 120 «Faire basculer l'art dans l'univers du livre». Leszek Brogowski, *Editer l'art: Le livre d'artiste et l'histoire du livre* (Châtaou: Éditions de la transparence, 2010), p. 31.
- 121 «[...] Il semble qu'actuellement l'intérêt pour le livre d'une partie de la plus jeune génération d'artistes tende à se déplacer: ils sont souvent moins attirés que leurs aînés par les possibilités du livre en tant que medium (diffusion, circulation, accessibilité, polyvalence des contenus), mais davantage par l'aura de l'objet culturel qu'est le livre dans ses différents usages (littéraire, philosophique, historique, scientifique, etc.) ou par l'aura artistique... Des premiers livres d'artistes, qu'ils citent ou retraient dévotement plutôt qu'ils n'en reprennent l'esprit. À cela, il y a une raison d'époque, externe au livre (affaiblissement de l'intérêt pour le rôle de medium critique du livre comme arme contre une conception fétichiste de l'art) et une raison interne au livre et à l'imprimé en général, dont les possibilités techniques comme instrument de communication et de diffusion sont concurrencées, voire frappées de désuétude par l'efficacité d'Internet. Un certain nombre de jeunes artistes produisent aujourd'hui des livres en édition limitée alors que leur aspect modeste ne semblerait pas l'imposer. Tout se passe comme si le tirage numéroté et signé allait de soi: c'est que, pour eux, il s'agit finalement plus d'art que de livre. Plus exactement, et à la différence de leurs aînés, ils n'ont plus de problèmes avec l'art et ses présupposés. S'ils retiennent des années soixante et soixante-dix l'invention du livre d'artiste, ils la dissocient souvent de sa portée utopique: par le livre, ils ne cherchent plus à modeler l'économie de l'art sur l'économie du livre. Dépourvus de cette intention critique, leurs livres tendent naturellement à rejoindre l'économie de l'art». Moeglin-Delcroix, «La grandeur des commencements», (p. XVIII).
- 122 «In the 20th century the photographic book becomes a crossover form, which gains its original impetus from artistic experiment but finds its realization in trade publication». Drucker, p. 62.
- 123 «[...] It is my contention that the concept of artists' books, or more specifically book art, belongs to the 1960s and after, and that the attempt to string a history together which goes back to the 1920s and '30s, to Lissitzky, Duchamp, *et al.*, is a misunderstanding of the nature of the origins of artists' books». Clive Phillpot, «Art Magazines and Magazine Art», *Artforum*, 18.6 (1980), 52-54 (p. 52).
- 124 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2017. Disponible en <http://dle.rae.es/>.
- 125 «The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category sculpture is suspended». Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8. Spring (1979), 30-44, (p. 38).
- 126 George Baker, «Photography's Expanded Field», *October*, 114 (2005), 120-140.
- 127 «[...] C'est en inscrivant la pratique de l'art dans ce cadre et en la maintenant dans ses limites, que le concept de l'art se trouve élargi à toute une sphère d'expériences, d'usages, d'attitudes, de pratiques et de techniques que lui apporte, que lui suggère ou que lui inspire la culture du livre». Brogowski, «Du concept non élargi du livre et du concept élargie de l'art», p. 10.
- 128 Jon Gorospe, «La impertinente cuchara», 2015. Disponible en <http://jongorospe.blogspot.com.es/2015/11/la-impertinente-cuchara.html>.
- 129 «Imágenes en resistencia. Entrevista a Julián Barón», *Punto de fuga. Plataforma experimental del arte y de la fotografía*, 2017. Disponible en <https://puntodefugabogota.com/2018/01/10/julian-baron/>.
- 130 Brogowski, «Du concept non élargi du livre et du concept élargie de l'art», p. 9.
- 131 «Le rapport entre la planéité de la feuille et le mouvement qui, pour plier ou déplier les pages, a besoin de l'espace, est fondamental pour rendre compte du livre en tant que dispositif, car le livre est à la fois la surface de l'impression et le

- volume de l'objet. [...] Le livre n'est pas exclusivement l'un ou l'autre, surface ou volumen, il est étonnamment les deux à la fois». Brogowski, *Editer l'art*, p. 214.
- 132 Berger.
- 133 «Zines are noncommercial, nonprofessional, small-circulation magazines which their creators produce, publish and distribute by themselves». Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (Portland: Microcosm Publishing, 1997), p. 6.
- 134 Andrea Galaxina, ¡Puedo decir lo que quiera! ¡Puedo hacer lo que quiera! Una genealogía incompleta del fanzine hecho por chicas (Bombas para Desayunar, 2017), p. 16.
- 135 Roberto Villalón Vara, «Fanzines, los quinquis de la fotografía para Ignacio Navas», *Clavoardiando*, 2016. Disponible en: <https://clavoardiando-magazine.com/mundofoto/panorama/ignacio-navas-los-fanzines-los-quinquis-de-la-fotografia>.
- 136 Gonzalo Golpe, «Autor Auctor Auctoritas», en VV. AA., *L* (Cádiz: Kursala, 2015), 117-22 (p. 117).
- 137 «Nombre d'artistes ont, au début des années soixante, fondé leurs propres éditions pour publier leurs livres, ainsi de Ruscha (Heavy Industry Publications, à Los Angeles), de Dieter Roth (forlag ed, à Reykjavik, dès 1957) ou de Ian Hamilton Finlay (Wild Hawthorn Press, en Écosse, avec plus de six cents livres, cartes postales d'artistes, affiches et estampes). La plupart du temps, cependant, ces "artistes éditeurs", selon le mot de Simon Cutts, publient d'autres artistes dont ils se sentent proches, l'autoédition devenant ainsi une véritable "alternative critique (*a critical alternative*)": ainsi de Something Else Press, éditions fondées par Dick Higgins à New York en 1963-1964, lequel a souvent expliqué que les artistes avaient décidé de s'organiser eux-mêmes parce que l'accès aux éditeurs ordinaires et aux médias en général leur était refusé». Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, p. 23.
- 138 «Une feuille photocopiée est par définition destinée à finir à la poubelle; matériellement insignifiante, elle est l'incarnation du transitoire, du fugitif et du banal». Aurélie Noury, Leszek Brogowski, y Solène Marzin, «La Photocopie», *Sans Niveau ni Mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, 18 (2011), p. 4.
- 139 «La photocopie est un outil de montage, qui privilégie l'information et la pensée au détriment de l'esthétisation ou de la fétichisation de l'objet d'art». *Ibid.*
- 140 Brogowski, «Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art», p. 11.
- 141 Vandendorpe, p. 10.
- 142 «In calling for medium-specific analysis, I do not mean to advocate that media should be considered in isolation from one another. Quite the contrary [...] Media-specific analysis (MSA) attends both to the specificity of the form [...] and to citations and imitations of one medium in another. Attuned not so much to similarity and difference as to simulation and instantiation, MSA moves from the language of "text" to a more precise vocabulary of screen and page, digital program and analogue interface, code and ink, mutable image and durably inscribed mark, texton and scripton, computer and book». Hayles, «Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis», p. 69.
- 143 Marie-Loup Sougez, «La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España», en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: Guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, ed. por Gerardo Kurtz e Isabel Ortega (Madrid: El Viso, 1989), 64-85; Horacio Fernández, *Fotografía pública. Photography in Print 1919-1939* (Madrid: MNCARS, 1999).
- 144 Fernández, *Fotografía pública. Photography in Print 1919-1939*, p. 30.
- 145 Margit Rowell, «La fotografía y el fotomontaje», en *El libro ruso de vanguardia: 1910-1934*, ed. por Margit Rowell & Deborah Wye (Madrid: Documenta artes y ciencias visuales/MNCARS; Nueva York: MOMA, 2003), 208-220 (p. 208).
- 146 Douglas Crimp, «Del museo a la biblioteca», en *Indiferencia y singularidad*, ed. por Glòria Picazo y Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 37-51 (p. 37).
- 147 Olivier Lugon, «La photographie des typographes».
- 148 Fernández, *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939*, p. 27.
- 149 «Unlike exhibitions —or indeed mass-media journals— which literally come and go, photographic monographs are always around, convenient and portable expressions of a photographer's work that have the potential for rediscovery and republication at any time, anywhere». Badger & Parr, *The Photobook: A History*, vol. 1 (Londres: Phaidon, 2004), p. 10.
- 150 «The photographic world had been changing throughout the 1950s: the illustrated press —which most photographers of serious artistic intent had relied on as both livelihood and means of sharing their work with the world— was waning in importance and reach, and American audiences in particular were turning to television to learn about the world around them. Photographers were also beginning to recognize that a magazine's editorial direction might be at odds with the meaning of their work. Some photographers, such as Garry Winogrand, learned these lessons from the inside, having started their careers at the publications they later came to distrust, but by the mid-1960s even the younger artists were suspicious of magazines that might distort or dilute their work. Instead they looked for opportunities to publish books in which they could control the image selection, sequence, scale, and context. *The Americans* was a pinnacle of artistic integrity and independence, a fact confirmed by how difficult it was for Frank to find a publisher». Sarah Hermanson Meister, «They Like the Real World»: Photographic Practices after *The Americans*, en *Photography at MoMA: 1960-Now*, 2015, 20-23 (p. 20).
- 151 Lugon, «La photographie des typographes».
- 152 Christopher Phillips, «El tribunal de la fotografía», en *Indiferencia y singularidad*, ed. por Glòria Picazo y Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 53-96 (p. 54).

- 153 Nancy Foote, «Los Anti-fotógrafos», en *The Last Picture Show: artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982* (Vigo: Fundación Marco, 2004), 19-22 (p. 19).
- 154 Dominique Baqué, *La fotografía plástica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), p. 42.
- 155 Foote.
- 156 Robert C. Morgan, «Documentos confundidos: fotografía y arte conceptual», en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual* (Madrid: Akal, 2002), p. 120.
- 157 Abigail Solomon-Godeau, «La fotografía artística tras la fotografía», en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. por Brian Wallis (Madrid: Akal, 2001), 75-86 (p. 77).
- 158 Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Ediciones Akal, 2004), p. 190.
- 159 «[Lissitzky, Schwitters and Van Doesburg] Unlike artists in the '60s they were not consciously using the production of a magazine to question the nature of artworks, nor were they making art specifically for dissemination through a mass-communications medium» Phillpot, p. 52.
- 160 Crimp, pp. 47-48.
- 161 Jean-François Chevrier, «Las aventuras de la forma cuadro en la historia de la fotografía», en *The Last Picture Show: Artistas que usan la fotografía: tendencias conceptuales de 1960 a 1982* (Vigo: Fundación Marco, 2004), 53-68 (p. 54).
- 162 Jean-François Chevrier, «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica», en *Indiferencia y singularidad*, ed. por Glòria Picazo y Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 201-212 (p. 204).
- 163 Término híbrido francés/español empleado por Juan Albarrán Diego en su tesis doctoral. Vid. Juan Albarrán Diego, *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España*. (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2012).
- 164 VV. AA., *Fantastic Photography in Europe* (Ámsterdam: The Canon Photo Gallery, 1976).
- 165 A principios de los años setenta se creó en España una red de galerías dedicadas exclusivamente a la exhibición y venta de obra fotográfica, que en la mayor parte de los casos solo mantuvieron su actividad durante un corto periodo de tiempo, el intervalo necesario para que la fotografía se incorporase a las galerías de arte contemporáneo generalistas y a los programas expositivos de otras instituciones públicas y privadas que aparecieron y se consolidaron durante los ochenta y los noventa.
- 166 Jorge Ribalta, «AFAL como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española», *El Viejo Topo*, 228 (2007), 78-87 (p. 81).
- 167 J. R. Yuste y J. Olivares, «Entrevista a Pablo Pérez Mínguez», *La Luna de Madrid*, 31, 1986, 12-13 (p. 13).
- 168 Alberto Prieto Aguaza, «Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle» (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009), p. 13.
- 169 Jacques Rancière, *El destino de las imágenes* (Pontevedra: Editorial Politopías, 2011), p. 58.
- 170 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte, o sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (Madrid: Editora Nacional, 1977), p. 185.
- 171 Prieto Aguaza, p. 16.
- 172 Eduardo Rodríguez Merchán, Lidia Esteban, y Celia Vega, «La idea del tiempo en fotografía y cine», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12 (2016), 3-7 (p. 3).
- 173 Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 46.
- 174 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Ciudad de México: Alfa-guara, 2006), p. 42.
- 175 Thierry de Duve, «Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox», *October*, 5 (Photography Summer 1978), 113-25. Traducido al español en: Thierry de Duve, «El posado y la instantánea. La paradoja fotográfica» *Concreta*, 02 (2013), 64-79.
- 176 Enric Mira Pastor, «Tiempo y narratividad en la fotografía: de la paradoja al campo expandido», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 16 (2016), 61-80 (p. 68).
- 177 Lucy Soutter, «Con "b" de «bragas»: La fotografía narrativa en los años noventa», *Papel Alpha: Cuadernos de fotografía*, 2011, 87-110 (p. 91).
- 178 Nelly Schnaith, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica* (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2011), p. 48.
- 179 Christian Metz, «El cine: ¿lengua o lenguaje?», en *Ensayos sobre la significación en el cine 1964-1968*, vol. I (Barcelona: Paidós, 2002), 57-114 (p. 72).
- 180 «[...] Film may be as efficient as words at representing a succession of events such as "the king died and then the queen died," but only words can say "the king died and then the queen died of grief" because only language is able to make relations of causality explicit. In a film (and even more so in a static image), causal relations between events must be left to the spectator's interpretation, and without a voice-over narration (→Narration in Film), we can never be completely sure that it was grief and not illness that killed the queen». Marie-Laure Ryan, «Narration in Various Media», en *The Living Handbook of Narratology*, ed. por Peter Hühn et al. (Hamburg: Hamburg University Press, 2013) Disponible en http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Various_Media.
- 181 Mira Pastor, p. 67.
- 182 Guy Gauthier, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (Madrid: Cátedra, 1992), p. 72.
- 183 Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, 255 (1971), 403-416 (p. 406).
- 184 Lessing.
- 185 «[...] Dorénavant, l'artiste est aussi éditeur, au sens anglais du terme. Il n'est pas celui qui prépare un livre pour la publication, comme le veut la signification française du terme, mais bien celui qui réunit les informations, les trie et les organise

- afin de leur donner du sens». Clément Chéroux, «Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste!», en *Mutations. Perspectives sur la photographie*, dir. por Chantal Pontbriand (París: ParisPhoto; Göttingen: Steidl, 2011), 242-246 (p. 246).
- 186 «Organiser, de façon parfaitement contrôlée, un jeu d'images déjà faites, que l'on assemble, regroupe, oppose à sa guise, et avec lesquelles on construit en fin de compte une œuvre avec presque autant d'aisance qu'un texte». Olivier Lugon, «“Photo-Inflation”: La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945», *Les Cahiers du musée d'art moderne*, 49 (1994), 91-114 (pp. 101-102).
- 187 «Cinema's elastic construction of space, time and movement prompted a fundamental reconfiguration of the page». David Company, «Paper Cinema», en *Photography and Cinema* (Londres: Reaktion Books Ltd, 2008), 60-93 (p. 62).
- 188 Emily King, «Look, No Words!», en *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, ed. por Maria Fusco e Ian Hunt (Londres: Book Works, 2004), 32-41 (p. 32).
- 189 «[...] In spite of their differences [...] share an obvious common model —that of the cinema. They gather pace from page to page and create crescendos and diminuendos of pictorial activity that parallel the movement and drive of the movies». *Ibid.*
- 190 «“If you have a couple of people in one photo and then another photo has one person in it, you can use that as a kind of zoom-in effect”, even if it's a different person in the second photo. When one photo is startlingly different from the previous one, he compares that to a quick cut in a movie». Holly Stuart Hughes, «The Art and Process of Sequencing Photo Books», *PDN*, 2018. Disponible en <https://www.pdnonline.com/features/photo-books/art-process-sequencing-photo-books/>.
- 191 «Sequential organization, and the parallel construction of textual elements, allows a photographic work to function as a novel or film might, with a higher and more complex level of formal unity. However, the openness of the sequential ensemble constitutes a crucial difference with cinema: there is no unilinear dictatorship of the projector». Allan Sekula, «Dismal Science. An Interview with Allan Sekula by Frits Gierstberg», en *Allan Sekula, Dead Letter Office* (Róterdam: Fotoinstituut, 1998), pp. 5-6.
- 192 Rubén H. Bermúdez y Cristina de Middel, «Entrevista a Cristina de Middel: “El fotógrafo y el artista tienen que dar su opinión, que no es la verdad”», *Clavoardiando*, 2016. Disponible en <https://clavoardiando-magazine.com/mundofoto/entrevistas/cristina-de-middel/>.
- 193 Juan Manuel Bonet, [introducción] en Bernard Plossu, *Françoise* (Murcia: Mestizo, 1996).
- 194 Gabriel Bauret, «Interrogar la ciudad», en Jordi Bernardó, *Very Very Bad News* (Barcelona: Actar, 2002).
- 195 Para un análisis de la relación entre fotografía y *road trip* americano, véase: David Company, *The Open Road. Photography and the American Road Trip* (Nueva York: Aperture, 2014).
- 196 Elena Ruiz Sastre, «Adverbios», en Cristina de Middel, *Vida y milagros de Paula P.* (Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2009).
- 197 «The narrative was very much influenced by mysteries and thrillers». Stuart Hughes.
- 198 «Nothing is random or pure aesthetics, everything has a reason. Sometimes, it is more ration, sometimes, it's more emotional. The trifolds not only break the narrative as every fatal event break someone's life. But they also hide something: Cammy's first diagnosis, the place where she had her first seizure, the fact that no one wanted to live with her because she had another seizure at home while living with her friends, her death. Bulimia is an illness about hiding things and pretending that «everything is fine». This was another way to put that on the table». Citado en Jörg Colberg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book* (Nueva York: Routledge, 2017), p. 37.
- 199 En algunos libros la relación con el cine no tiene que ver únicamente con la manera en la que se construye la narrativa, sino que es más directa. Es el caso de *Almería y el cine* de Carlos Pérez Siquier, un catálogo en el que se recogen fotografías en blanco y negro que documentan rodajes de distintos westerns que se llevaron a cabo en Almería. El rodaje de la película *Història de la meua mort* de Albert Serra también ha dado lugar a la publicación en este caso de dos fotolibros, uno en formato periódico y más centrado en la película y otro titulado *Llibre Andergraun* en el que se explora el universo creativo del director catalán. Por último, la editorial Fuego Books lanzó un proyecto que contó con la colaboración de fotógrafos nacionales e internacionales para hacer un fotolibro inspirando en el fenómeno *Twin Peaks*, y, en general, en la obra de David Lynch. El libro, titulado *A Place Both Wonderful and Strange*, es una obra colectiva que recopila el trabajo de doce artistas a modo de antología de relatos fotográficos. Los editores, Gustavo y Ángela Alemán, describen así el proyecto editorial: «Dividido en 12 capítulos de 16 páginas, con un total de 137 fotografías, el libro presenta visiones a la vez maravillosas y extrañas, bellas y terroríficas. No queríamos hacer una colección de imágenes parecidas a todos los iconos de la obra de David Lynch, sino que Lynch fuese la fuente de inspiración para crear nuevas visiones relacionadas con su obra». Ángela Alemán y Gustavo Alemán, *A Place Both Wonderful and Strange*, Kickstarter, 2017. Disponible en <https://www.kickstarter.com/projects/1114340270/a-place-both-wonderful-and-strange?lang=es>.
- 200 «It was one of the first photo books [I saw] that didn't feel like a photo book. It was more a movie on paper». «Mastery of Suspense: Laia Abril on Christian Patterson», *PDN*, 2018. Disponible en http://digitalmag.pdnonline.com/pdnonline/may_2018/MobilePagedArticle.action?articleId=1373238#articleId1373238.
- 201 Para un estudio comparativo del fotolibro de Patterson y la película *Malas Tierras* de Terrence Malick ver Marta García Sahagún y Celia Vega Pérez, «Dos interpretaciones del

- (mismo) espacio. El paisaje mítico norteamericano en el cine (*Malas Tierras, Badlands*, Terrence Malick, 1973) y en el fotolibro (*Redheaded Peckerwood*, Christian Patterson, 2011)», *Fotocinema Revista científica de cine y fotografía*, 16 (2018), 350-379.
- 202 Rancière, p. 53.
- 203 «In practical terms, whether considering sequencing or graphic design, I tend to use a musical analogy to get the process across. I could talk about a flow of words, or putting together a scene in a film, but I prefer music, because the way a piece of music unfolds equates better to the frequently semi-abstract, and non-programmatic way most photobooks are constructed. Most photographic sequences are more abstract in actuality than they might appear, even when the photography is «documentary» in nature. In other words, when putting together a photographic sequence it is useful to think of musical qualities like point and counterpoint, harmony and contrast, exposition and repeat. There should be an ebb and flow to a photobook narrative, it should get «softer» here, «louder» there, «quicken up» in visual terms, or slow down, and it should build naturally, if not to a climax, at least to a resolution». Gerry Badger, «It's All Fiction. Narrative and the Photobook», en *Imprint: Visual Narratives and Beyond*, ed. por Gunilla Knappe et al. (Estocolmo: Art and Theory, 2013), Badger, pp. 18-19.
- 204 «Beyond that, as you know, editing and sequencing a book is an art form in itself, and there definitely can be, and I think there should be, a musicality to it, a certain rhythm. Rémi Coignet, *Conversations 2* (París: The Eyes Magazine, 2016), pp. 158-159.
- 205 Real Academia Española.
- 206 Badger, p. 19.
- 207 Federico Clavarino, *La Vertigine* (Madrid: Fiesta Ediciones, 2010). Disponible en http://federicoclavarino.com/assets/la_vertigine/La_Vertigine_PDF_150.pdf.
- 208 Fosi Vegue y Federico Clavarino, «Fosi Vegue entrevista a Federico Clavarino», *Dalpine*, 2017. Disponible en <https://www.dalpine.com/blogs/news/fosi-vegue-entrevista-a-federico-clavarino>.
- 209 *Ibid.*
- 210 *Ibid.*
- 211 Luis López Navarro «[sin título]» en Antonio M. Xoubanova, *Casa de Campo* (Londres: MACK, 2013).
- 212 *Ibid.*
- 213 «When you don't know a place you make up your own ideal about it. Everyone knew that Casa de Campo was a place where you could find prostitutes, gay cruising encounters, freaks, etc. But once you have been there a couple of times you see that what you imagined exceeds reality. You can see people in any sort of situation, but then you just walked and say "Good afternoon". They answer "hi", and all good. I spent around 5 years taking pictures there for the project and getting to know the park very well. Now my perception of Casa de Campo is completely different». «An Interview with Antonio Xoubanova», *American Suburb X*, 2013. Disponible en <https://www.americansuburbx.com/2013/09/interview-with-antonio-xoubanova-2013.html>.
- 214 «I love how we created a great contrast between the cover and the format of the book and the content of it. Some people has told me that the first time you open it you don't expect to see pictures, but maybe a novel or a fable». *Ibid.*
- 215 «While I was doing the project I also visited many times El Prado Museum. In fact, if you look the book carefully you will see that it is full of pictorial references: El Bosco, Goya...». *Ibid.*
- 216 Navarro.
- 217 *Ibid.*
- 218 «Not just a group of sequences». Badger, p. 19.
- 219 «If you simply select the best 50 images in a series, it's not an interesting book, because the tension in the photos is always the same». Stuart Hughes.
- 220 «Like in a film or a novel, you have to build up to the tension and then you need to release the tension». *Ibid.*
- 221 «Sometimes lesser quality images that capture a certain mood, or are empty, or even vague can function ideally as a release». *Ibid.*
- 222 Alberto García Alix, «Primera mesa redonda. Alberto García Alix, Alberto Martín y Rafael Doctor», en *111 Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, coord. por Rafael Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997), 23-30 (p. 23).
- 223 «When you are confident the sequencing works, you remove one photo, and see if it changes the story. You need to do this exercise to step out of the comfort zone and look at which kind of pictures are not necessary. I call this the distillation». Stuart Hughes.
- 224 «You couldn't easily remove a photograph or page from such a photobook without running the risk of dramatically altering the book. It is made to rely heavily on each photograph having its very specific place next to and right after and before another photograph. The photographs' placement and the overall design create the connective tissue between the images that makes the whole, the book, more than just a sum of its parts». Colberg, p. 2.
- 225 «Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent [...], et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés». Maurice Merleau-Ponty, «Le cinéma et la nouvelle psychologie (1945)», en *Sens et non-sense* (París: Gallimard, 1996), 61-75 (p. 69).
- 226 «Tellability (sometimes designated "narratibility") is dependent on the nature of specific incidents judged by storytellers to be significant or surprising and worthy of being reported in specific contexts, thus conferring a "point" on the story [...] However, tellability may also rely on discourse features, i.e. on the way in which a sequence of incidents is rendered in a narrative». Raphaël Baroni, «Tellability», en *The Living Handbook of Narratology*, ed. por Peter Hühn (Ham-

- burgo: Hamburg University Press, 2013) Disponible en <https://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Tellability>.
- 227 «[...] There are not all that many general narrative schema or strategies from which a photobook can be structure. Among these are linear, montage, and serial, as well as borrowings or reworkings of «literary» devices such as the diary, the journal, the memorial and the dream». Gerry Badger, «Elliptical Narratives: Some Thoughts on the Photobook», en *The Pleasures of Good Photographs* (Nueva York: Aperture, 2010), 221-233 (p. 227).
- 228 «[...] The kind of photobook in which poetry and mystery are the order of the day rather than clarity and the concrete». *Ibid.*, pp. 223-224.
- 229 «It is possible for linear narrative to be elliptical. The narrative might proceed straightforwardly in say, a temporal sense, but the imagery driving the narrative could still be related to the story in an off-kilter, allusive or abstruse way» *Ibid.*, p. 224.
- 230 «Vanilla Partner is like an intriguing friend. Almost a friend, that you still don't know after months if it's a good or bad friend. So you dance on a thin line, amused, captivated, trustful and ready for a fall». Golaz, p. 60.
- 231 Luis Baylón, «Tarde de Toros», en *III Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, coord. por Rafael Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997), 114-115 (p. 114).
- 232 *Ibid.*
- 233 Luis Baylón, *Tarde de Toros*, ed. por Mauricio D'Ors (Madrid, 1996).
- 234 Baylón, *Tarde de Toros*, p. 114.
- 235 «I also think the way of reading photographs has changed. The sophistication of the viewer has grown, and people are more paying attention to how they would read a photo-book. I think before people had a very linear from A to B to C to D way of reading, and now they are more accustomed to complex and disjointed ways of reading. And again, I think it's because of the internet, or iTunes, to some degree. The comparison with music industry is good in the sense of how we would listen a record, from the beginning to the end. And now, one minute of classic rock and one minute of Bach, and people can follow that». Golaz, p. 14.
- 236 «I photograph the place where I come from and the place I was born and make them hold a dialogue with the landscapes of my photographic imagination, which are geographically much further away, but which I've made form part of my personal imagination. I get on a plane to look down from on high and then I return here, close by. Really close by, to bring together different kinds of distances, spaces in the cracks in which to defy the conventions of logic; and I photograph what I have closest to me, my father, and I discover there isn't just a time distance between us, but also an emotional one as well. And then I leave again, to search far, far away, to seek out the greatest distance. And I find myself looking at the nearest Galaxy from us (Andromeda) from an observatory in my own country, blurring once again this idea of a single distance. And when I photograph it, I realise I am photographing a Galaxy that might no longer exist because the light I see has taken millions of years to reach me. At the same time Andromeda is located 2.5 million light years. It means that the light which arrives to the lens of the camera had been travelling for 2.5 million years. And then I try to make the opposite travel, and I try to imagine what would see a guy shooting a photo from Andromeda at the same exactly moment as me. That guy would see a Paranthropus Boisei on Earth. I decided to photograph some remains of Boiseis, and I went to some of the Caves where some of them where found». Aleix Plademunt, «Almost There», *O Magazine*. Disponible en <https://abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.com/es/almost-there/>.
- 237 «[...] The collaged sequence, or the sequenced collage» Gerry Badger, «Sequencing the Photobook. Part 2», *The PhotoBook Review*, 003 (2012), p. 3.
- 238 Miguel Ángel Tornero, «The Random Series». Disponible en <http://miguelangelturnero.net/works>.
- 239 Bea Espejo y Miguel Ángel Tornero, «Miguel Ángel Tornero: "La fotografía tiende a caducar, como un ser vivo"», *El Cultural*, 2015. Disponible en <https://www.elcultural.com/revista/arte/Miguel-Angel-Tornero-La-fotografia-tiende-a-caducar-como-un-ser-vivo/36750>.
- 240 Roberto Villalón Vara, «La fotosíntesis creativa de Miguel Ángel Tornero», *El Asombrario*, 2014. Disponible en <https://elasombrario.com/miguel-angel-tornero-y-la-fotosintesis-creativa/>.
- 241 Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992), p. 249.
- 242 Gauthier, p. 96.
- 243 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Editorial Paidós, 1986), p. 37.
- 244 «The polysemy of the image is controlled by its juxtaposition with a verbal text». Victor Burgin, «Art, Common Sense and Photography», en *The Camera Work Essays. Context and Meaning in Photography*, ed. por Jessica Evans (Londres: Rivers Oram Press, 1997), 74-85 (p. 83).
- 245 «The word documentary certainly suggests an interest in what is actual, what exists, rather than what one brings personally, if not irrationally, to the table of present-day actuality. Documentary evidence substantiates what is otherwise an assertion or a hypothesis or a claim». Robert Coles, *Doing Documentary Work* (Oxford University Press, 1997), p. 5.
- 246 «Espace d'interactions diffuses». Daniel Grojnowski. *Photographie et langage: fictions, illustrations, informations, visions, théories* (París: José Corti, 2002), p. 177.
- 247 Fernández, *Fotos & Libros. España 1905-1977* (Madrid: MNCARS/AC/E, 2014), p. 47.
- 248 *Ibid.*
- 249 *Ibid.*
- 250 *Ibid.*, p. 54.

- 251 Ignacio Aldecoa y Ramón Masats, *Neutral Corner* (Madrid: Alfaguara, 1996).
- 252 Fernández, *Fotos & libros. España 1905-1977*, p. 144.
- 253 Phree, «D Ú O. Periódico hecho por un escritor y un fotógrafo». Disponible en <http://phree.es/duo>.
- 254 «The sandwich book». Moritz Neumüller, «The Spanish Photobook», *PhotoResearcher*, 21 (2014), 77-85, (p. 84).
- 255 Natacha Pugnet, «Una fotografía más», en Óscar Molina, *fotografías de un diario* (Sevilla: Caja San Fernando, 2004).
- 256 *Ibid.*
- 257 John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), p. 284.
- 258 José Jiménez, «La huella de las sirenas», *El Mundo*, 2000. Disponible en <https://www.elmundo.es/cultura/artexxi/fontcuberta/criticaj Joan.html>.
- 259 «This book, which passes at first for a vintage Russian textbook on the life (and disappearance) of cosmonaut Ivan Istochnikov, slyly functions as a work of art in itself». Lesley A. Martin, «Publisher's Note», *The PhotoBook Review*, 003 (2012), p. 2.
- 260 «This volume challenges the viewer to decipher not only meaning and authorship, but also the nature of the object in their hands. It does so through the work enclosed within (a collection of archival and manipulated images that tell the story of the ill-fated cosmonaut and his dog), but just as critically through its design and materials, down to the bilingual type hidden on the glow-in-the-dark endpapers that announce to those discerning readers savvy enough to read the book in a totally dark room: Все это выдумка/ Todo es ficción». Martin, p. 2.
- 261 Fundación Telefónica, «Karelia: Milagros & Co. Joan Fontcuberta», 2002. Disponible en https://espacio.fundaciontelefonica.com/wp-content/uploads/descargas/1389702289-joan_fontcuberta_karelia.pdf.
- 262 «La photographie redoublera donc notre vie. Témoin biographique par essence, nous la ferons rebondir de toutes nos forces au cœur de notre projet autobiographique, jusqu'à ne plus savoir s'il convient de vivre pour photographier, ou l'inverse». Gilles Mora y Claude Nori, *L'été dernier. Manifeste photobiographique* (París: Éditions de l'Étoile, 1983), p. 11.
- 263 Luis Calvo Calvo y Josep Mañà Oller, «El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el «homo photographicus»? (1994)», en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, ed. por Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 205-212.
- 264 Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), pp. 31-32.
- 265 «Sans texte, pas de photobiographie, mais une simple suite chronologique visuelle». Gilles Mora, «Manifeste photobiographique», en *Traces photographiques, traces autobiographiques*, ed. por Danièle Méaux y Jean-Bernard Vray (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004), 103-114 (p. 113).
- 266 Antonio Ansón, *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura* (Murcia: Mestizo, 2000), p. 18.
- 267 Martha Langford, «Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico», en *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. por Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), 63-81 (p. 64).
- 268 Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (Montreal/ Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001).
- 269 Celia Vega Pérez, «Reciclando imágenes. Revisiones del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo», en *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, ed. por Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (Madrid: Fragua, 2016), 27-39.
- 270 Simona Rota, *Ostalgia* (O Milladoiro: Fabulatorio; Cádiz: Kursala, 2013).
- 271 Eduardo Bravo, «Yolanda. Una historia de juventud», *Visual. Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 2018. Disponible en <http://visual.gi/yolanda-una-historia-de-juventud/>.
- 272 Ignacio Navas, *Yolanda* (Madrid: Autoeditado, 2014).
- 273 *Ibid.*
- 274 «Orhan Pamuk, Winfried G. Sebald et bien d'autres écrivains introduisent dans leur textes des photographies nombreuses, dont l'intérêt n'est généralement pas plastique, mais dont la présence modifie la lecture de l'ouvrage dans son ensemble». Danièle Méaux, «Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillages et d'interférences» en *Livres de photographies et de mots* (Caen: Lettres Modernes Minard, 2009), 7-18 (p. 10).
- 275 Juan Valbuena, *Noray* (Madrid: Phree; Cádiz: Kursala, 2012).
- 276 Ricardo Cases, *Podría haberse evitado* (París: Temple; Madrid: Dalpine, 2015).
- 277 *Ibid.*
- 278 Citado en Emilio Frechilla, «La narrativa criminal actual: un realismo poliédrico», en *III Seminario Tenerife Noir de investigación en el género negro* (San Cristóbal de La Laguna, 2019).
- 279 Cases.
- 280 *Ibid.*
- 281 Gloria Crespo MacLennan, «Lobismuller, licántropo hermafrodita», *El País*, 2017. Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/03/29/babelia/1490799748_942644.html.
- 282 Laia Abril, *Lobismuller* (Barcelona: RM; Vevey, Suiza: Images Vevey, 2017).
- 283 «[...] Engageant un mouvement de va-et-vient entre les différents systèmes sémiologiques mis en relation». Jérôme Dupeyrat, «Coprésence et coproduction. Usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes "conceptuels"», en *Livres de photographies et de mots*, ed. por Danièle Meaux (Caen: Lettres Modernes Minard, 2009), 157-174 (p. 172).
- 284 Abril.

- 285 «[...] How celebrated Spanish photography works now: the book was not made in Madrid or Barcelona, certifying the decentralization of the movement, and it shows the internationalization of the scene, in which Spanish photographers are not only traveling abroad for work and recognition but also receiving and integrating foreign photographers, such as Rota, into their own community». Jon Uriarte, «Simona Rota. *Ostalgia*», *The PhotoBook Review*, 007 (2014), p. 22.
- 286 Enric Satué, *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días* (Madrid: Alianza Forma, 1997), p. 450.
- 287 Fernández, *Fotos & Libros. España 1905-1977*, p. 28.
- 288 «Donner l'impression du chaos et du désordre qu'on ressent en marchant dans cette ville». Denis Roche, «Entretien avec William Klein», *Les Cahiers de la photographie*, 6 (1982), 51-55 (p. 54).
- 289 En su reseña, el fotógrafo español insiste en el carácter subjetivo del libro de Klein y en su novedad con respecto al género de reportaje tradicional. Gonzalo Juanes, «Anotaciones sobre el New York», *AFAL*, n.º 24 (mayo-junio 1960).
- 290 Javier Ortiz-Echagüe, «Los Sanfermines», en *Fotos & Libros. España 1905-1977*, ed. por Horacio Fernández (Madrid: MNCARS/AC/E, 2014), p. 158.
- 291 «Si l'on considère la page comme constitutive du médium photographique, alors l'œuvre de Klein revêt un tout autre intérêt. En raison de la mise en page, des séquences, de l'utilisation des vides et des pages vierges, du grain, des distorsions. [...] Ces choses rendent la photographie d'autant plus intéressante : le livre n'est plus seulement l'œuvre principale, il devient l'élément qui modifie la compréhension esthétique de la photographie». Simon Baker, «Klein-Moriyama. Le choc des titans», *Polka Magazine*, 2012. Disponible en <https://www.polkamagazine.com/klein-moriyama-le-choc-des-titans/>.
- 292 Carlos Pérez Siquier, «Narración por imágenes», *AFAL*, 34 (1962).
- 293 Laura Terré, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956-1963* (Sevilla: Photovision, 2006), p. 296.
- 294 Fernández, *Fotos & Libros. España 1905-1977*, p. 68.
- 295 Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004).
- 296 Jaume Rodri, «Pintadas. Barcelona: De Puig Antich al Referendum», en Equipo de Foto FAD, *Pintades Pintadas. Barcelona: De Puig Antich al Referendum*, (Barcelona: La gaia ciència, 1977).
- 297 Bénichou, p. 28.
- 298 Equipo Diorama, *Pintadas del referendum* (Madrid: Autoeditado, 1977) [texto de la contraportada].
- 299 Froger, p. 37.
- 300 Cristóbal Hara, Julián Barón y Fosi Vegue, «Cristóbal Hara conversa con Julián Barón y Fosi Vegue», *Anuario Blankpaper* 09/10, 2010. Disponible en <https://www.dalpine.com/blogs/news/cristobal-hara-julian-baron-fosi-vegue>.
- 301 Roberto Villalón Vara, «David Jiménez, la premonición hecha fotografía», *El Asombrario*, 2014. Disponible en <https://elasombrario.com/david-jimenez-la-premonicion-hecha-fotografia/>.
- 302 Hara, Barón, y Vegue.
- 303 Gerard Genette, *Umbrables* (México DF: Siglo XXI, 2001).
- 304 «As a writer, I am curious to know why artists and designers want to bypass my contribution. Looking at the various textless books I Have gathered, I realise that the most significant thing that they have in common is the desire on the part of the image-maker or curator/collector to retain control. [...] The omission of text allows their curatorial impulse to flourish unchecked. By borrowing models that lie outside the conventional bounds of publishing, they have extended definitions of bookishness, so much so that the wordless publication has become an established model. [...] Initially I wondered why artists and designers choose to exclude text, but more recently that enquiry has given the way to questions about the place and purpose of the conventional catalogue essay. Just why it is that a practitioner's work needs to be justified with twenty pages of text? It is a question that artists, designers and publishers need to address more self-consciously». King, pp. 40-41.
- 305 Wolfgang Iser, *El acto de leer* (Madrid: Taurus Ediciones, 1987), p. 264.
- 306 «[...] Out un entrelacement de relations possibles, dont le charme réside en ce que le lecteur doit désormais établir lui-même ces connexions. Devant cette pénurie temporaire d'information, les détails gagnent en suggestivité et, à leur tour, mettent l'imagination en branle vers de possibles solutions. À chaque fois, il se forme dans ces découpages des attentes, qui pour faire un bon roman, ne doivent pas toutes être satisfaites». Wolfgang Iser, *L'Appel du texte. L'Indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (Paris: Allia, 2002), pp. 31-32.
- 307 «La réunion des photos dans un livre suscite un effet qui dépasse l'addition des images indépendantes. Le livre est plus que la somme des épreuves qu'il contient». Philippe Arbaizar, «Le livre de photographe», *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, 81 (2002), 36-61 (p. 51).
- 308 «Paloma al aire was the slow burner that brought Ricardo Cases to international attention, despite —or perhaps because of— his attempt to make the photographs “the victim of the book”». Colin Pantall, «The Reason of Oranges», *British Journal of Photography*, 161.7826 (2014), 68-77 (p. 68).
- 309 Méaux, p. 7.
- 310 «Este Seu Olhar, un encuentro con el pasado», *Fedrigoni Club*, 2013. Disponible en <http://www.fedrigoniclub.com/seleccion/este-seu-olhar-un-encuentro-con-el-pasado/>.
- 311 *Ibid.*
- 312 Unos meses después de la publicación del artículo firmado por Cole, empezaron a salir a la luz las manipulaciones y retoques presentes en algunas de las fotografías más icónicas de McCurry, que se vio obligado a retirar estas imágenes de su página web y a justificarse, echando la culpa primero a su ayudante y después negando su condición de fotoperiodista para

- autodenominarse «contador de historias». Para más información sobre esta polémica ver: Alberto Rojas, «Steve McCurry, el escándalo de una leyenda de la fotografía», *El Mundo*, 2016. Disponible en: <https://www.elmundo.es/grafico/cultura/2016/06/01/574df213e5fdeae10b8b4600.html>.
- 313 «The photographs in “India”, all taken in the last 40 years, are popular in part because they evoke an earlier time in Indian history, as well as old ideas of what photographs of Indians should look like, what the accouterments of their lives should be: umbrellas, looms, sewing machines; not laptops, wireless printers, escalators. [...] A defender of McCurry’s work might suggest that he is interested in exploring vanishing cultures. After all, even in the 21st century, not all Indians go to malls or fly in planes. Should he not be celebrated for seeking out the picturesque and using it to show us quintessential India? What is wrong with showing a culture in its most authentic form? The problem is that the uniqueness of any given country is a mixture not only of its indigenous practices and borrowed customs but also of its past and its present. Any given photograph encloses only a section of the world within its borders. A sequence of photographs, taken over many years and carefully arranged, however, reveals a worldview. To consider a place largely from the perspective of a permanent anthropological past, to settle on a notion of authenticity that edits out the present day, is not simply to present an alternative truth: It is to indulge in fantasy». Teju Cole, «A Too-Perfect Picture», *The New York Times*, 2016. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/04/03/magazine/a-too-perfect-picture.html>.
- 314 Para un análisis de las diversas miradas proyectadas desde y hacia la fotografía centrado en la revista *National Geographic* como caso de estudio véase Catherine Lutz y Jane Collins, «The Photograph as an Intersection of Gazes. The Example of *National Geographic*», en *The Photography Reader*, ed. por Liz Wells (Londres: Routledge, 2003), 354-74.
- 315 Iskander Mydin, «Imágenes históricas, públicos cambiantes (1992)», en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, ed. por Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 196-204 (p. 196).
- 316 *Ibid.*
- 317 *Ibid.*, p. 199.
- 318 *Ibid.*, pp. 199-200.
- 319 Alejandro Castellote, «[prefacio]» en Juan Manuel Castro Prieto y Dimitri Ladischensky, *Esperando al cargo* (Madrid: La Isla, 2006).
- 320 *Ibid.*
- 321 Rubén H. Bermúdez, *Y tú, ¿por qué eres negro?* (Madrid: Autoeditado, 2017), p.14.
- 322 Francesc Català-Roca y Luis Romero, *Barcelona* (Barcelona: Editorial Barna, 1954), p. 51.
- 323 Jorge Ribalta, *Documento, historiografía, montaje* (Barcelona: Macba, 2008), p. 65. Disponible en https://www.macba.cat/PDFs/guia_arxiu_cas.pdf.
- 324 *Ibid.*, p. 80.
- 325 Ribalta, «AFAL como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española», p. 82.
- 326 Albarrán Diego, p. 268.
- 327 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, 2008).
- 328 Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, p. 39.
- 329 La propia tecnología y en concreto las cámaras, al estar pensadas por y para los blancos «rara vez han puesto fácil fotografiar la piel negra». Como señala Teju Cole: «El rango dinámico de las emulsiones fotográficas, por ejemplo, se calibraba por lo general para la piel blanca, y tenía una sensibilidad limitada para los tonos de piel marrones, rojizos o amarillos. Los fotómetros tenían limitaciones parecidas y tendían a sobreexponer la piel negra. Y durante muchos años, desde mediados de los años cuarenta, las unidades de revelado manufacturadas por Kodak iban acompañadas de tarjetas Shirley, llamadas así por la modelo blanca que aparecía en ellas y cuya blancura se consideraba «normal» en las tarjetas. Algunos de estos instrumentos mejoraron con el tiempo. En la era de la fotografía digital, por ejemplo, apenas se usan ya las tarjetas Shirley. Pero incluso ahora hay recordatorios de que la tecnología fotográfica no está libre de valores ni es éticamente neutra. En 2009 la tecnología de reconocimiento facial de las *webcams* de HP tenía dificultad para reconocer las caras negras, lo que hizo sospechar, una vez más, que el proceso de calibrado había favorecido a la piel más clara». Teju Cole, «Un auténtico retrato de la piel negra», en *Cosas conocidas y extrañas. Ensayos* (Barcelona: Acantilado, 2018), 153-59 (p. 155).
- 330 Sontag, p. 29.
- 331 Ariella Azoulay, «El contrato civil de la fotografía: términos y condiciones», *Concreta*, 08 (2016), 47-63 (p. 47).
- 332 Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, p. 40.
- 333 «The images were put in an indestructible kind of paper with a sense of touch that makes you feel pleasure and rejection at the same time». Olga Bubich, «Verónica Feiras: The Disappeared», *Bleek Magazine*, 2015. Disponible en <http://bleek-magazine.com/stories/veronica-feiras/>.
- 334 Marcelo Expósito, «D-O 1-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa», en Daniela Ortiz, *97 empleadas domésticas*, (Barcelona: Autoeditado, 2010), p. 49. Disponible en <http://bit.ly/1eE5DzH>.
- 335 *Ibid.*, p. 50.
- 336 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Spinsters-Aunt Lute, 1987).
- 337 A propósito de esta acción la artista comenta: «Por un lado, me parecía interesante esa acción para visibilizar ese tipo de figuras. Una cosa que trato de hacer mucho en mi trabajo es darle visibilidad al sujeto opresor, y no solamente centrarme en el sujeto oprimido o hipervisibilizarlos como viene

- pasando, sino que a mí me parece muy grave, que dentro de todo el debate sobre las muertes en las zonas de frontera, de la mal llamada crisis de los refugiados de hace un par de años, lo que se hipervisibiliza es al sujeto que es víctima de ese control migratorio, a las personas que mueren en las zonas de frontera, y las personas responsables, como puede ser por ejemplo, Fabrice Leggeri, el director de Frontex, nadie sabe quién es, cuando es uno de los mayores responsables políticos de las muertes en esas zonas de frontera. Y no solamente él, sino toda una serie de políticos de la UE, de los estados miembros, personas implicadas en las empresas privadas que se lucran con el control migratorio, funcionarios, oficinas de extranjería, funcionarios de ayuntamientos, funcionarios de la Generalitat, funcionarios de un montón de campos, porque para generar esa situación de muertes se requieren muchas figuras que trabajen en ello, ¿no?». Carlos Monty, «Daniela Ortiz, la militancia anticolonial en el arte», *El Salto*, 2017. Disponible en <https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte#>.
- 338 «Generally, it was photographers from the middle and upper classes who sought images of the poor for purposes which included curiosity, philanthropy and sociology, but also policing and social control». Liz Wells, «Documentary and Photojournalism», en *The Photography Reader*, ed. por Liz Wells (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), p. 252.
- 339 Marta Martín Núñez y Shaila García Catalán, «Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10 (2015), 327-351 (p. 335).
- 340 Marta Martín Núñez, «Imágenes difíciles en el fotodocumentalismo de creación español», en *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*, ed. por Pascale Peyraga et al. (Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2016), 165-82 (p. 168).
- 341 «The images offer no context or explanation of the facts. Still, the spectator seems to almost inadvertently assume the subjects' guilt because they were "caught on CCTV"». Alexander Strecker, «You Haven't Seen Their Faces. Photographs by and Interview with Daniel Mayrit», *Lens Culture*. Disponible en <https://www.lensculture.com/articles/daniel-mayrit-you-haven-t-seen-their-faces>.
- 342 «Dani wanted to preserve the aesthetics of his images, whereas I was looking for the opposite effect». «Daniel Mayrit's Portraits of the Rich and Powerful Financial Elite», *British Journal of Photography*, 2016. Disponible en <https://www.bjp-online.com/2016/11/daniel-mayrits-portraits-of-the-rich-and-powerful/>.
- 343 «The worst possible paper and the worst possible technique would deprive the images of any glamour, from a conceptual point of view». *Ibid*.
- 344 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014).
- 345 La ley mordaza es cuestionada en el proyecto *Imágenes autorizadas* de Daniel Mayrit, materializado en forma de periódico dentro de la colección D Ú O. En él se incluyen imágenes oficiales de la policía que han sido pixeladas y que demuestran las contradicciones del texto legal. Este trabajo es en palabras del autor, «un intento de poner en evidencia la inutilidad de dicha ley, de llevarla hasta el extremo en busca de un ridículo que, con cierto sentido del humor, la desmonte visualmente para que caiga por su propio peso. Se trata de buscar esas grietas por las que el poder hace aguas y que permitan que podamos sacudir un poco sus cimientos». «Diez preguntas a... Daniel Mayrit», *Madriz*, 2017. Disponible en <http://www.madriz.com/10-preguntas-a-daniel-mayrit/>.
- 346 «La desobediencia civil, examinada en una exposición colectiva en Mecanic», 2019. Disponible en <https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/es/recomanem/eines-desobediencia-social-examinada-exposicion-colectiva>.
- 347 «[...] l'œuvre éditée n'est pas assignée à un lieu donné pour un temps donné. Elle existe dans une sorte de hors-site ou de non-lieu, un espace indéfini, qui, au-delà des frontières matérielles du livre, est avant tout l'espace de sa diffusion dans des lieux et avec une temporalité imprévisibles. Ainsi, en s'en tenant au plus évident, une publication peut être lue dans une bibliothèque, chez soi dans son canapé ou à son bureau, dans les transports en commun, etc., soit des espaces de la vie ordinaire». Jérôme Dupeyrat, «Le Livre d'artiste comme alternative à l'exposition», en *Le Livre d'artiste : Quels projets pour l'art ?* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2013), 179-190 (p. 187).
- 348 «Primera mesa redonda. Alberto García Alix, Alberto Martín y Rafael Doctor», pp. 27-28.
- 349 «It almost goes without saying that every photographer wants a book of his or her work. It's a major milestone, an indicator of success and recognition, and a chance to place a selection of one's work in the hands of hundreds, if not thousands, of people. Plus it is just plain exciting to hold a book of your photographs!». Darius D. Himes y Mary Virginia Swanson, *Publish Your Photography Book* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2011), p. 26.
- 350 «[...] the publication of photographs in a monograph has traditionally been the means to signal seriousness and weight, and to make a claim for membership of the company of "significant" photographers». Peter Metelerkamp, *The Photographer, the Publisher, and the Photographer's Book*, 2003, p. 4. Disponible en <http://www.metelerkamp.com/wp-content/uploads/2010/11/publishing-essay-for-web.pdf>.
- 351 Riego, p.13.
- 352 «The question at hand is the danger posed to truth by computer-manipulated photographic imagery. How do we approach this question in a period in which the veracity of even the straight, unmanipulated photograph has been under attack for a couple of decades?». Martha Rosler, «Image Simulations, Computer Manipulations, Some Considerations», *Digital Dialogues: Photography in the Age of Cyberspace*, Ten.8, 2.2 (1991), 52-63 (p. 52).
- 353 «How can we panic about the loss of the real when we know (tacitly or otherwise) that the real is always already lost in the act of representation? Any representation, even a pho-

- tographic one, only constructs an image-idea of the real; it does not capture it, even though it might seem to do so». Sarah Kember, «The Shadow of the Object. Photography and Realism», en *The Photography Reader*, ed. por Liz Wells (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), 202-217 (p. 202).
- 354 «[...] this approach either rests upon a false assumption about the chemical photography and its essential relation to reality, or overstates the significance of this technological shift». Liz Wells, «Photo-Digital», en *The Photography Reader* (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), 197-201 (p. 198).
- 355 «Photographers will be freed from our perpetual constraint, that of having, by definition, to record the reality of things, that which is really occurring... Freed at last from being mere recorders of reality, our creativity will be given free rein». Citado en Kevin Robins, «Into the Image: Visual Technologies and Vision Cultures», en *Photo Video*, ed. por Paul Wombell (Londres: Rivers Oram Press, 1991), 5277 (p. 56).
- 356 Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003), p. 122.
- 357 «[...] The advent of digital technologies [...] at first regarded as an existential threat to photography [...] it is by now recognized as the trigger for a yet one more of this medium's periodic transformations». Geoffrey Batchen, ««Photography»: An Art of the Real», en *What Is a Photograph?*, ed. por Carol Squiers (Nueva York: International Center of Photography, 2013), 47-62 (pp. 59-60).
- 358 «The title of this exhibition, *What Is a Photograph?*, is a question with a number of different answers. The most obvious of them has to do with the changes brought about by the advent of digital photography and the apparent obsolescence of analog photography. That technological revolution alone has made questions about the ontology of photography a central concern of artists, photographers, photography historians, critics, and curators since the 1990s. This turn has led to expanded vision of photography as an expressive form, along with new scholarship and wide-ranging discussions at universities and museums around the globe. Far from putting an end to photography-as-we-know-it, the digital revolution has opened myriad new possibilities [...] We are in a moment —which may stretch on for years— in which the photograph shifts effortlessly between platforms and media [...] the more the digital seems to triumph, the more artists seem to turn away from it; embrace it; incorporate it; subdue it; break it down into its technological layers and the recast it in the materiality of the physical world». Carol Squiers, *What Is a Photograph?* (Nueva York: International Center of Photography, 2013), 9-45 (pp. 9 y 42).
- 359 «By foregrounding a photograph's means of production and malleability of meaning, by making the photograph both a material thing and a philosophical question, "photography" asks us to really look at what and how we are seeing, in the gallery and outside of it. It asks us to see what is right in front of our eyes. It asks us to get real». Batchen, ««Photography»: An Art of the Real», p. 60.
- 360 «Electronic text should be based on interaction, hypertext linking, navigation, search, and connections to online services and continuous updates. These new-media capabilities allow for much more powerful user experiences than a linear flow of text. Linear text may have ruled the world since the Egyptians learned to produce arbitrarily long scrolls of papyrus, but it's time to end this tradition». Jakob Nielsen, «Electronic Books - A Bad Idea», *Nielsen Norman Group*, 1998. Disponible en: <https://www.nngroup.com/articles/electronic-books-a-bad-idea/>.
- 361 «[...] True freedom from the tyranny of the line». Robert Coover, «The End of Books», *The New York Times Book Review*, 1992, 23-25.
- 362 «Print documents may be read in hyperspace, but hypertext does not translate into print». *Ibid.*
- 363 Clifford Lynch, «The Battle to Define the Future of the Book in the Digital World», *First Monday*, 6.6 (2001). Disponible en <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/864/773>.
- 364 «[...] Hypertext is a conceptual structure that was originally conceived in fully mechanical terms». Luciano Floridi, *Philosophy and Computing: An Introduction* (Londres/Nueva York: Routledge, 1999), p. 120.
- 365 «Digital electronics, although practically vital for their implementation, is by and large conceptually irrelevant for their understanding». *Ibid.*, pp. 120-121.
- 366 Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894* (Onomatopée, 2012), p. 27.
- 367 Citado en José Afonso Furtado, *El papel y el píxel. De lo impreso a lo digital: continuidades y transformaciones* (Gijón: Ediciones Trea, 2007), p. 42.
- 368 «A print encyclopedia qualifies as a hypertext because it has multiple reading paths, a system of extensive cross-references that serve as a linking mechanism, and chunked text in entries separated typographically from one another». Hayles, *Writing Machines*, p. 26.
- 369 Furtado, p. 48.
- 370 «[...] The long reign of print made it easy for literary criticism to ignore the specificities of the codex book when discussing literary texts. With significant exceptions, print literature was widely regarded as not having a body, only a speaking mind». Hayles, «Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis», p. 70.
- 371 «The page is more than a simple vehicle or container for the transmission of ideas; it is a part of those ideas [...]. The platform of the page, the markings inscribed upon it, and the odours that issue from it together constitute a message». Bonnie Mak, *How the Page Matters* (Toronto: University of Toronto Press, 2011), p. 9.
- 372 «With digital texts, the fragmentation is deeper, more pervasive, and more extreme than with the alphanumeric characters of print». Hayles, «Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis», p. 77.

- 373 «An electronic text literally does not exist if it is not generated by the appropriate hardware running the appropriate software. Rigorously speaking, an electronic text is a process rather than an object, although objects (like hardware and software) are required to produce it». *Ibid*, p. 79.
- 374 Los contenidos digitales también ocupan un espacio físico, pero son percibidos como inmateriales al haberles sido enajenada su materialidad tanto a sus productores como a sus consumidores. Las imágenes y los textos digitales ocupan, como los objetos fotográficos y las publicaciones impresas, un espacio físico, ya sea en discos duros, unidades de almacenamiento portátiles, o en centros de internamiento de datos. La metáfora de la nube, que evoca un espacio etéreo en el que estarían almacenados los datos, no se corresponde con la realidad material, mucho más sólida y tangible. Pero el desplazamiento es efectivo. A nivel de usuario la idea de contenidos digitales flotantes es persistente. A esto contribuye el hecho de que las imágenes y los textos electrónicos no son objetos sino datos en «una economía que privilegia la información como mercancía». No pueden tocarse y no existen fuera del contexto material del ordenador. Sin un procesador y una pantalla son invisibles. Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), p. 12.
- 375 Al hablar del hipertexto en términos de desmaterialización y *desustanciación*, se corre el peligro de que se omitan «completamente el contexto material y social del ordenador (programación, componentes materiales, software, etc.), que es sin embargo muy significativo, y la base material, económica y cultural sobre la que opera dicha desmaterialización». Furtado, p. 48.
- 376 «The different strategies, symbols (icons, pictograms) and navigational structures of various competing systems have not yet succeeded in presenting readers of virtual printed content with a set of standards that they can easily become accustomed to. The result is that a so-called “clean” virtual reading space remains more unfamiliar than the “messy” physical one». Ludovico, p. 66.
- 377 McLuhan, pp. 173-174.
- 378 «Spread from person to person, with the always present possibility of manipulation and mutability, they differ in the main from the relative stability and uniformity of the traditional fixed media. And like oral cultures, they seem to evade the preservation frameworks that we have put in place in our institutions of memory, built as they are around tangible media». William Uricchio, «Moving beyond the Artefact. Lessons from Participatory Culture», en *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, ed. por Marianne van der Boomen *et al.* (Amsterdam University Press, 2009), 135-147 (p. 140).
- 379 «Print has historically been extremely long-lived because it has enjoyed a unique lack of technology mediation and is one of the oldest media, certainly the oldest mass-produced and mass market medium. Paper —at least well-made paper— lasts a very long time. These properties are closely bound up with the unique cultural role and status of books». Lynch.
- 380 «If something like Google Glass becomes the new paradigm, for example, I could see this entire collection becoming a dated account of a very specific moment in the history of art and technology, perhaps spanning only a decade. And that is how I intend to work with this collection as an archive that is alive and actively absorbing something of the moment, as it is happening, and evolving as new narratives develop». Paul Soulellis, «Search, Compile, Publish: Towards a New Artist's Web-To-Print Practice», *TXt*, 1.1 (2014), 16-23 (p. 18). Disponible en <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/30055>.
- 381 Vandendorpe, p.165.
- 382 «The choice of designer is of course crucial [...] Only when a designer knows the work of a photographer well, and understands the essence of the work that needs to be transformed into a photobook, can this transformation be made successfully. Similarly, the photographer must have sufficient knowledge of and faith in the designer to be open to suggestions, criticism, and sometimes vehement but necessary exchanges of opinion. Only then can they work together to achieve a fruitful symbiosis of image, typography, graphic design, materials and means of production. The photobook must be regarded principally as a physical object of which all the elements, from the edit to the format, paper type, printing technique and binding, are inextricably linked, reinforce each other and serve the purpose the photographer has in mind in making the book. That purpose is always the primary concern and it guides all the choices made during the process». Marcel Feil, «Crash Test Dummies», *Foam Magazine*, 34.Spring Issue (2013), 21-28 (p. 23).
- 383 «For all its physicality (looking at them, studying them, acquiring them, making them), the massive renaissance of the photobook has been a consequence of online culture: it has made books available as never before and it has alerted us all to the specific qualities of printed matter». Company, «The «Photobook»: What's in a Name?».
- 384 «The photographic monograph is a surprising standardized product: they tend to look the same; layouts are repetitive and predictable; typography is at best pedestrian, and often downright bad». Adrian Shaughnessy, «The Order of Pages: Can Graphic Design Reinvigorate the Photograph Monograph?», *Eye Magazine*, 13. Spring (2004), 36-43 (p. 38).
- 385 «[...] Most photographers are not designers, and have not thought of their books as a single entity». Metelkamp, p. 16.
- 386 «[...] Have a loose and incoherent structure and are little more than catalogues with relatively arbitrary essays». *Ibid*.
- 387 Isidoro Valcárcel Medina, *Intonso*, colección «La Caixa» Arte Contemporáneo, 2011. Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/intonso-valcarcel>.
- 388 Enrique Alpañés, «“Ser sangre”: Descomponiendo el álbum familiar», *Yorokobu*, 2015. Disponible en <https://www.yorokobu.es/ser-sangre-inaki-domingo/>.

- 389 *Ibid.*
- 390 María Fuentes Guiote, «Alberto Lizalde. Everything will be ok», *Metal*, 2014. Disponible en <https://metalmagazine.eu/bi/post/interview/alberto-lizalde-everything-will-be-ok-maria-fuentes-guiote>.
- 391 Ruth Peche, «Pain. Toni Amengual», *La mirada del mamut*, 2014. Disponible en <https://lamiradadelmamut.com/2014/11/13/pain-toni-amengual/>.
- 392 «And so paper may be seen as a conceptual “conductor”, able to transfer the metaphorical “energy” it contains, through the gestural act of passing the printed product from one person to the next». Ludovico, p. 67.
- 393 Photobookjockey, «Qué es una sesión bookJockey», *BookJockey*, 2013. Disponible en <https://photobookjockey.wordpress.com/2013/08/26/que-es-una-sesion-bookjockey/>.
- 394 *Ibid.*
- 395 «Have a Nice Book: «Los libros hay que tocarlos y olerlos»», *I, Me, Mine! Magazine*, 2016. Disponible en <http://www.imeminemagazine.com/have-a-nice-book/>.
- 396 Olmo González Moriana, «¿Una postal es un fotolibro?», *Olmo González: Fotografía + Comunicación + Gestión Cultural + Docencia + Paternidad*, 2012. Disponible en <https://olmogonzalez.wordpress.com/2012/11/26/unapostalesunfotolibro/>; Ignasi López, «¿Una multa de tráfico como fotolibro? (after Olmo González)», *Bside Books Blog*, 2012. Disponible en <https://bsidebooksblog.wordpress.com/2012/12/10/una-multa-de-trafico-como-fotolibro-after-olmo-gonzalez/>; Olmo González Moriana, «¿Se soporta este soporte?», *Olmo González: Fotografía + Comunicación + Gestión Cultural + Docencia + Paternidad*, 2013. Disponible en <https://olmogonzalez.wordpress.com/2013/11/24/se-soporta-este-soporte/>; Jon Gorospe, «La impertinente cuchara», 2015. Disponible en <http://jongorospe.blogspot.com.es/2015/11/la-impertinente-cuchara.html>; Jon Uriarte, «El fotolibro como barrera», *En bruto: blog sobre fotografía*, 2017. Disponible en <http://blogenbruto.blogspot.com/2017/11/el-fotolibro-como-barrera.html>.
- 397 Olmo González Moriana, «¿Qué es un fotolibro?», 2019. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=kWYZRINJvW4>.
- 398 Juan Valbuena *et al.*, «La importancia del fotolibro», en *Viphoto*, 2017. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YXATYTXlWA4>.
- 399 En este congreso se dedicó una mesa redonda al «fenómeno del fotolibro» moderada por Enric Mira Pastor en la que participaron Gustavo Alemán, Ricardo Cases y Sonia Berger.
- 400 «Until the advent of the computer you had only limited choice when it came to making a book. You could either make a completely hand-crafted work or you could be very lucky and have a publisher print it commercially. Now it is possible to have the best of both worlds». Douglas Holleley, *Photo-Editing and Presentation: A Guide to Image Editing and Presentation for Photographers and Visual Artists* (Rochester: Clarellen; RIT Cary Graphic Arts Press, 2009), p. 70.
- 401 «Primera Mesa Redonda. Alberto García Alix, Alberto Martín y Rafael Doctor», p. 26.
- 402 Marta Gili, «La fotografía que se ve y la fotografía que se escribe», en *III Jornadas de estudio. La Fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, ed. por Rafael Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996), 49-54 (p. 50).
- 403 *Ibid.*
- 404 *Ibid.*
- 405 Cristóbal Hara, *Vanitas* (Murcia: Mestizo; Utrera: Photovision, 1998).
- 406 «Conversación con Sonia Berger el 22 de marzo de 2018 en La Troupe».
- 407 *Ibid.*
- 408 Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas* (Madrid: Cátedra, 2017), p. 683.
- 409 Alberto Martín, «Universidad de Salamanca», en *III Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, ed. por Rafael Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996), 91-92 (p. 91).
- 410 *Ibid.*, p. 92.
- 411 *Ibid.*
- 412 Horacio Fernández, «Celebrando La Kursala», en *v.v. A.A., L* (Cádiz: Kursala, 2015), 53-58 (p. 54).
- 413 *Ibid.*
- 414 *Ibid.*
- 415 «[...] As for the issue of photobooks, I am very much interested in supporting only small independent publishers [...] and, of course, self-publishing. I had to convince the UCA that the best way to place ourselves on the radar of Spanish photography was to pay the author or the publisher in advance for catalogue production and let the books be produced in other Spanish cities, rather than the official publication service of the university in Cádiz. I also convinced them gradually that each catalogue had to be a different photobook. (The UCA initially preferred a one-size-fits-all type of catalogue, just the opposite of what I wanted) [...] It was clear to me that each photobook should be an independent product with a different aesthetic and conceptual formalization adapted to the work of each author. Rather than a homogeneous collection of catalogues (I mean “catalogues” in the sense of books that are a simple retransmission of the exposed work on the walls), I wanted a heterogeneous collection of independent photobooks (although each of them is related to their respective exhibition at the University, of course)». Jesús Micó, «Case Study: Cuadernos de La Kursala», en *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, ed. por Moritz Neumüller (Londres/Nueva York: Routledge, 2018), 328-333 (pp. 329-330).

- 416 «Without these specialized recipients having news of what was exhibited in Cadiz, I could not get what I wanted for the Kursala: the key for me was the challenge of making a «minor» and peripheral showroom become a well-known showroom with a clearly identifiable line, in this case contemporary photography by emerging authors». Micó, p. 331.
- 417 Golpe, p. 119.
- 418 *Ibid.*, p. 120.
- 419 «Historically, photobooks (serious photobooks that is) were published in editions of 1.000, 1.500, 2.000 o 2.5000. Very few were published in editions of more than 2.500, which was the upper limit of the potential market for most photobooks. The late John Szarkowski, of the Museum of Modern Art in New York, once told a story relating to this situation-and I paraphrase it here. He said that when he first became head of MOMA's Department of Photography, he wanted to tackle the problem of photobooks. Photobooks, he recalled, were published in small editions (1.000 or 1.500), cost in the region of \$10 or \$12 (a lot of money in the early 1960s), and generally sold around 300 copies. When the museum decided to publish Garry Winogrand's book, *The Animals*, Szarkowski tried to change the game. He calculated that an edition of something like 12.000 could retail for much less, around only \$2 or \$3, enabling the audience for serious photographic books to expand exponentially. So Szarkowski persuaded the museum's powers-that-be to fund a large edition and price it at \$2 or \$3 (or whatever it was). But despite this, he ended somewhat ruefully, the book still sold only around 300 or so copies. This story illustrates something fundamental about the audience for photobooks. It certainly has grown, it is quite committed, and is more or less willing to pay what is asked for a book - but the 2.000/2.500 edition rule still applies. What is slightly different is that with an improved international «word of mouth» - through reviews, blogs, and the much maligned «social media» - certain books become very desirable, and publishers are able to print a second edition, and even a third - like for example Christian Patterson's *Redheaded Peckerwood*. But that is still relatively rare». Badger, «It's All Fiction. Narrative and the Photobook», pp. 15-16.
- 420 «Réédité, le livre redevient vivant, l'artiste ne craignant pas d'apporter des éléments nouveaux à une œuvre pourtant déjà finie, en en faisant davantage un état dans le processus plutôt que son aboutissement définitif et absolu». Leszek Brogowski, «Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art», p. 19.
- 421 Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (Galisteo, Cáceres: La Moderna, 2017).
- 422 «Il n'en est pas moins vrai qu'il reste, redisons-le, l'un des rares moyens actuellement de résister à la spectacularisation de l'art, à l'emphase de l'objet et qu'il permet toujours à un certain nombre d'artistes de mener à bien et de faire connaître leur travail en dehors des structures particulièrement sélectives de l'art dominant». Moeglin-Delcroix, «La grandeur des commencements», p. xx.
- 423 Jesús Micó, «Nueve preguntas para Jesús Micó», en vv. AA., *L* (Cádiz: Kursala, 2015), 79-88 (pp. 84-85).
- 424 Nieves Limón *et al.*, «Género y Figura. Reivindicando a las mujeres fotógrafas». Disponible en <http://generoyfigura.com/about/>.
- 425 Ángela Losa, Ajo Fernández, Ana Murillo, Ana Padró, Ana Zaragoza, Andrea Ayala, Anna Esplandiu, Anna Masachs, Anna Rodríguez, Bandia Ribeira, Carla Oset, Carmen Rivero, Clara Conill, Coco Moya, Consuelo del Peso, Cristiana Gasparotto, Diambra Mariani, Edurne Herrán, Eleazar Ortuño, Elena Almagro, Elena del Palacio, Elena Sol, Eli Garmendia, Elisa González Miralles, Elssie Ansareo, Elo Vázquez, Eva María de Cos, Gio Soifer, Gladys González, Gloria Oyarzabal, Helen Pardo, Sira Bee, Inma Barrio, Irene Davia, Julie Delebarre, Laia Sabaté, Laura Santamaría, Luana Fisher, Lucía Antebi, Lucía Morate, Maite Tirado, Mar Cejas, Mar Sáez, María Barba, María Cortés, María Fuensanta Tornel, María Hernández, María Platero, Marta Pujades, M. Consuelo Alcaide, M Clover, Mónica Ortega, Nagore Legarreta, Naomi Soto, Natalia Lee, Patricia Flain, Paula Suárez, Raquel Bravo, Rebeca Alonso Camino, Ruth Pêche, Sara Merec, Sara Sánchez, Silvia Prió, Sol Salama, Sonsoles Company de Bethencourt, Sonia Grande, Sofía Bellange, Susana Cabañero, Victoria Herranz, Adataberna, Ainhoa Valle y Aitane Goñi Landa.
- 426 vv. AA., «#NoSinFotografías». Disponible en <http://nosinfotografias.org/>.
- 427 Sonia Troncoso, Lola Montserrat, Aitziber Cortijo, Teresa Charlín, Marisol González Tornel, Ana Palacios, Míriam Barral, Emilie Hallard, Deebo Barreiro, María José Sotos Escribá, Irene Zottola, Betsabe Donoso, Cristina Aldehuela, Carmen Porteiro, Daniela Pafundi, Eva Sala, Milena Martínez, Eli Garmendia, Carmen Molina, Sonia Collado - SC Fotógrafos, Ana Volta AC, Las Coleccionistas, Anna Esplandiu, Oksana BUT, Elena González Torres, Ana Aydillo, Patricia Bobillo Rodríguez, Dora Román, Silvia Prió, Estela Sanchis, Cristina R. Vecino, Raquel Bravo Iglesias, Valerie Catalá Pilato, Pili Ro., Andrea Abáigar, Sara Martín López, Henar Lomba, Ruth Montiel Arias, Gabo Caruso, Mónica Lou, Marta Soul, Ariadna Creus, Paloma Villoria, Aina Castelló, Nuria López Torres, Fotolateras, mai saki, Ana Héron, Lilian Alcántara, Adriana Martínez, Pilo Gallizo, Mercedes Herrán, Elisa González Miralles, Mónica Vázquez, Ura Iturralde, Hanna Jarzabek, Llum A. González y ziREja.
- 428 En Ediciones Anómalas, entre los treinta y dos libros de su catálogo tan solo tres están hechos por mujeres: *Fata Morgana*, de Alessia Rollo; *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas*, un catálogo de una exposición sobre Santa Teresa de la Cruz comisariada por Rosa Martínez; y, *En surface*, de Laëtitia Donval. En Phree de los veintiocho libros que han publicado hasta la fecha, dos están firmados por mujeres: *DÚO 03 Sobre el último cine X*, con fotografías de Laura Martínez y textos de Sara Brito; y, *¿Quién merece morir?*, de Sofía Moro (que también participa, junto con Lucía Antebi en la publicación colectiva *Todas Direcciones*). En Dal-

- pine, de diecisiete fotolibros únicamente dos son de mujeres: *A Google Wife*, de Olga Buskhova y *Como la casa mía* de Laura C. Vela. En *Ca L'Isidret* solo en el libro colectivo *Laboratori* participan dos fotógrafas, Estela Sanchis y Laura Torres Bauzá. En *CHACO*, de diez fotolibros solo uno es de una autora: *Reconstrucción*, de Rosana Simonassi. En *Fabulatorio*, de nueve autores, dos son mujeres, Simona Rota con *Ostalgia* y María Reimóndez con *kleinigkeiten/cousiñas*. En *DISPARA* y en Fracaso Books todos los autores son hombres.
- 429 «Let's overturn the perspective. Normally, you have the book in a display/glass window next to an exhibition, like *The Americans* by Robert Frank. In my opinion, this is not the right point of view: you have to bring the book on the wall and say "Here we have prints, and the prints illustrates the book", because his work is not the sixty-five vintage prints from the negatives. No, no! The book, *The Americans*, is a piece of art. For sure there are exceptions - Andreas Gursky is not a book man, for example. But I think most of the time a museum needs to think "How do we exhibit this work? How do we archive and collect it and how do we finally change photo history with a new look?" We will try to present a new approach to photography through the photobook. I'm not saying we won't use prints, but it is more about *explaining* rather than *showing*». Nazlı Deniz Oğuz, «Interview with Markus Schaden», *Yet Magazine*, 2014, pp. 168-169.
- 430 Gloria Rosique-Cedillo y Alejandro Barranquero-Carretero, «Periodismo lento (*Slow Journalism*) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica», *El Profesional de La Información*, 24.4 (2015), 451-62 (p. 453).
- 431 «Never before have the Olympic Games been held in a region that contrasts more strongly with the glamour of the Games than Sochi. Just twenty kilometers away is the conflict zone Abkhazia. To the east, the Caucasus Mountains stretch into obscure and impoverished breakaway republics such as North Ossetia and Chechnya. On the coast, old Soviet-era sanatoria stand shoulder to shoulder with the most expensive hotels and clubs of the Russian Riviera. By 2014 the area around Sochi will have been changed beyond recognition». [Http://www.thesochiproject.org/en/about/](http://www.thesochiproject.org/en/about/)
- 432 Del 29 de febrero al 10 de abril de 2016 pudo verse en la sala de exposiciones de la escuela EFTI de Madrid la exposición The Sochi Project: Abjasia. La inauguración contó con la presencia de Rob Hornstra, que impartió una charla en la que explicó cómo se desarrolló el proyecto.
- 433 Juan Valbuena, «Ojos que no ven, corazón que no siente», en *V Seminario Internacional del CEAH: 50 años de independencia de Guinea Ecuatorial*, 2018. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5b45ac72b111f66068b4579>.
- 434 *Ibid.*
- 435 Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2012), p. 35.
- 436 Vandendorpe, pp. 187-188.
- 437 «En fait, œuvres éditées et œuvres exposées sont fondamentalement différentes l'une de l'autre, puisqu'elles engagent des processus de médiation et des modes de réception qui ne sont pas les mêmes, voire qui induisent des conceptions de l'art différentes». Dupeyrat, p. 180.
- 438 Roberto Villalón Vara, «The Portable Photo, llegan las innovadoras "fotoapps" de autor», *El Asombrario*, 2014 Disponible en <https://elasombrario.com/portable-photo-llegan-las-innovadoras-fotoapps-de-autor/>.
- 439 Nerea Goikoetxea, «Conversación por correo electrónico», 2014.
- 440 José Manuel Pedrosa, «Paco Gómez. *Los Modlin*: una historia increíble rescatada de la basura. Madrid, Fracaso Books (5.ª ed.), 2018, 285 pp.», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII.1 (2019), 239-44 (p. 242).
- 441 Paco Gómez, *Los Modlin* (Madrid: Fracaso Books, 2013), p. 19.
- 442 Alejandro Marote, «A», 30y3. Disponible en <http://www.30y3.com/alejandro-marote-a/>.
- 443 «I can't say that the artist's book finally fulfilled my idealistic, populist expectations for it. Even if they had stayed cheap and easily distributed, they remained art, avant-garde art. They were perhaps accessible in terms of form but not of content». Julie Ault, «Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter», Printed Matter, 2006. Disponible en <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/41>.
- 444 Bermúdez y Middel.
- 445 Uriarte, «Conversación por correo electrónico».

Bibliografía

- Afonso** Furtado, José, *El papel y el píxel. De lo impreso a lo digital: continuidades y transformaciones* (Gijón: Ediciones Trea, 2007).
- Albarrán** Diego, Juan, «Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España». (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2012).
- Alemán**, Ángela, y Gustavo Alemán, «A Place Both Wonderful and Strange», *Kickstarter*, 2017 <<https://www.kickstarter.com/projects/1114340270/a-place-both-wonderful-and-strange?lang=es>>.
- Alpañés**, Enrique, «“Ser Sangre”: descomponiendo el álbum familiar», *Yorokobu*, 2015 <<https://www.yorokobu.es/ser-sangre-inaki-domingo/>>.
- Anglada**, Cristina, «Tangentes / Villa Manuela 2014», *Nosotros*, 2014 <<http://www.nosotros-art.com/revista/dispaes/tangentes-villamanuela>>.
- Anson**, Antonio, *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura* (Murcia: Mestizo, 2000).
- Anzaldúa**, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Spinsters-Aunt Lute, 1987).
- Arbaizar**, Philippe, «Le livre de photographe», *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, 81 (2002), 36-61.
- Auer**, Michèle, y Michel Auer, *802 Books from the M. + M. Auer Collection* (Hermance: M + M, 2007).
- Ault**, Julie, «Interview with Lucy R. Lippard on Printed Matter», *Printed Matter*, 2006 <<https://www.printedmatter.org/catalog/tables/41>>.
- Aumont**, Jacques, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 2002).
- Azoulay**, Ariella, «El contrato civil de la fotografía: términos y condiciones», *Concreta*, 08 (2016), 47-63.
- , *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, 2008).
- Badger**, Gerry, «Elliptical Narratives: Some Thoughts on the Photobook», en *The Pleasures of Good Photographs* (Nueva York: Aperture, 2010), pp. 221-33.
- , «It's All Fiction. Narrative and the Photobook», en *Imprint: Visual Narratives and Beyond*, ed. por Gunilla Knappe, Tyrone Martinsson, Louise Wolthers, y Hans Hedberg (Estocolmo: Art and Theory, 2013), pp. 15-47.
- , «Sequencing the Photobook. Part 2», *The PhotoBook Review*, 003 (2012), 3.
- Badger**, Gerry y Martin Parr, *The Photobook: A History*, vol. 1 (Londres: Phaidon, 2004).
- , *The Photobook: A History*, vol. 2 (Londres: Phaidon, 2006).
- , *The Photobook: A History*, vol. 3 (Londres: Phaidon, 2014).
- Baker**, George, «Photography's Expanded Field», *October*, 114 (2005), 120-40.
- Baker**, Simon, «Klein-Moriyama. Le choc des titans», *Polka Magazine*, 2012 <<https://www.polkamagazine.com/klein-moriyama-le-choc-des-titans/>>.
- Baqué**, Dominique, *La fotografía plástica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003).
- Baroni**, Raphaël, «Tellability», en *The Living Handbook of Narratology*, ed. por Peter Hühn (Hamburgo: Hamburg University Press, 2013).
- Barthes**, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Barcelona: Editorial Paidós, 1999).
- , *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Editorial Paidós, 1986).
- Batchen**, Geoffrey, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).
- , *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (Hudson, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004).
- , «“Photography”: An Art of the Real», en *What Is a Photograph?*, ed. por Carol Squiers (Nueva York: International Center of Photography, 2013), pp. 47-62.
- , *Photography's Objects* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997).
- Bauret**, Gabriel, «Interrogar la ciudad», en Jordi Bernardó, *Very Very Bad News* (Barcelona: Actar, 2002).
- Baylón**, Luis, «Tarde de Toros», en *III Jornadas de Estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, ed. por Rafael Doctor Roncero (Madrid: General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997), pp. 114-15.
- Bello**, Patrizia Di, Colette Wilson, y Shamoon Zamir, *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* (Londres/ Nueva York: I. B. Tauris, 2012).
- Bénichou**, Anne, «Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique», *CV Photo*, 59 (2002), 27-30.
- Benítez Dueñas**, Issa María, «Otros libros, otras obras», en *Libros de artista*, coord. por Martha Hellion (Madrid: Turner, 2003), pp. 297-309.
- Benjamin**, Walter, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (Galisteo, Cáceres: La Moderna, 2017).
- Beradt**, Charlotte, *Rêver sous le IIIe Reich* (París: Éditions Payot & Rivages, 2018).
- Berger**, John, y Jean Mohr, *Otra manera de contar* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).
- Berger**, Sonia, «Conversación con Sonia Berger el 22 de marzo de 2018 en La Troupe» (Madrid).
- Berghmans**, Tamara, ed., *Photobook Belge* (Amberes: FOMU - Fotomuseum Antwerp/Hannibal Publishing).
- Bermúdez**, Rubén H., y Cristina de Middel, «Entrevista a Cristina de Middel. “El fotógrafo y el artista tienen que dar su opinión, que no es la verdad”», *Clavoardiando*, 2016 <<https://clavoardiando-magazine.com/mundofoto/entrevistas/cristina-de-middel/>>.
- Bernárdez Sanchís**, Carmen, «Historia del Arte contemporáneo y materialidad», en *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, ed. por Álvaro Molina (Madrid: Ediciones Polifemo, 2016), pp. 219-71.
- Bertolotti**, Alessandro, *Books of Nudes* (París: Editions de la Martinière, 2007).
- Blanchot**, Maurice, *El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992).
- Boisier**, Ros y Leo Simoes (Eds.), *De discursos visuales, secuencias y fotolibros* (Muga, 2019).

- Boivent**, Marie, *La revue d'artiste : Enjeux et spécificités d'une pratique artistique* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2015).
- Bravo**, Eduardo, «Yolanda. Una historia de juventud», *Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 2018 <<http://visual.gi/yolanda-una-historia-de-juventud/>>.
- Brogowski**, Leszek, «Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art», en *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, ed. por Leszek Brogowski y Anne Moeglin-Delcroix (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2014), pp. 9-36.
- , *Editer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre* (Chatou: Éditions de la transparence, 2010).
- , «Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de "mes" livres», en *Le Livre et l'artiste*, ed. por Yves Jolivet (Marsella: Le mot et le reste, 2007), pp. 153-188.
- Brogowski**, Leszek, y Aurélie Noury, «One page magazines», *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, 28 (2013).
- Brunet**, François, «Photography and the Book», en *Photography and Literature* (Londres: Reaktion Books, 2009), pp. 34-62.
- Bubich**, Olga, «Verónica Fieiras: The Disappeared», *Bleek Magazine*, 2015 <<http://bleek-magazine.com/stories/veronica-fieiras/>>.
- Buchloh**, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004).
- Burgin**, Victor, «Art, Common Sense and Photography», en *The Camera Work Essays. Context and Meaning in Photography*, ed. por Jessica Evans (Londres: Rivers Oram Press, 1997), 74-85.
- Calvo** Calvo, Luis, y Josep Mañà Oller, «El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el "Homo Photographicus"? (1994)», en *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*, ed. por Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), pp. 205-12.
- Campany**, David, «Paper Cinema», en *Photography and Cinema* (Londres: Reaktion Books Ltd, 2008), pp. 60-93.
- , *The Open Road. Photography and the American Road Trip* (Nueva York: Aperture, 2014).
- , «The "Photobook": What's in a Name?», *The PhotoBook Review*, 007 (2014), 3 <<http://aperture.org/blog/whats-name-david-campany/>>.
- Carrión**, Ulises, «Bookworks Revisited», *The Print Collector's Newsletter*, 11 (1980), 6-9.
- , *El arte nuevo de hacer libros* (Ciudad de México: Tumbona, 2016).
- Carson**, Matthew, Michael Lang, Russet Lederman, y Olga Yatsévich, eds., *10x10 Japanese Photobooks* (Nueva York: 10x10 Photobooks / International Center of Photography, 2014).
- Carson**, Matthew, Russet Lederman, y Olga Yatsévich, eds., *10x10 American Photobooks* (Nueva York: 10x10 Photobooks / bookdummyspress, 2013).
- , *CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016* (Nueva York: 10x10 Photobooks, 2017).
- Castellote**, Alejandro, «[sin título]», en Juan Manuel Castro Prieto y Dimitri Ladischensky *Esperando al cargo* (Madrid: La Isla, 2006).
- Cepedello** Moreno, María Paz, y Ana Melendo Cruz, «Narración y sabotaje en "Las babas del diablo" y "Blow Up"», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22 (2013), 227-43.
- Chéroux**, Clément, «Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste ! », en *Mutations. Perspectives sur la photographie*, ed. por Chantal Pontbriand (París: Paris Photo; Gotinga: Steidl, 2011), pp. 242-46.
- Chevrier**, Jean-François, «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica», en *Indiferencia y singularidad*, ed. por Glòria Picazo y Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), pp. 201-12.
- , *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).
- , «Las aventuras de la forma cuadro en la historia de la fotografía», en *The Last Picture Show. Artistas que usan la fotografía: tendencias conceptuales de 1960 a 1982* (Vigo: Fundación Marco, 2004), pp. 53-68.
- Císcar** Cebriá, Ana, «Narración y sabotaje» (Trabajo fin de máster, Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts, 2016).
- Coignet**, Rémi, *Conversations 2* (París: The Eyes Magazine, 2016).
- Colberg**, Jörg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book* (Londres/Nueva York: Routledge, 2017).
- Cole**, Teju, «A Too-Perfect Picture», *The New York Times*, 2016 <<https://www.nytimes.com/2016/04/03/magazine/a-too-perfect-picture.html>>.
- , «Un auténtico retrato de la piel negra», en *Cosas conocidas y extrañas. Ensayos* (Barcelona: Acantilado, 2018), pp. 153-59.
- Coles**, Robert, *Doing Documentary Work* (Oxford University Press, 1997).
- Coover**, Robert, «The End of Books», *The New York Times Book Review*, 1992, pp. 23-25.
- Coplans**, John, «Concerning "Various Small Fires". Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications», *Artforum*, 3 (1965), 24-25.
- Cortázar**, Julio, «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, 255 (1971), 403-16.
- Crespo** MacLennan, Gloria, «Lobismuller, licántropo hermafrodita», *El País*, 2017 <https://elpais.com/cultura/2017/03/29/babelia/1490799748_942644.html>.
- Crimp**, Douglas, «Del museo a la biblioteca», en *Indiferencia y singularidad*, ed. por Glòria Picazo y Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), pp. 37-51.
- D.H.**, «The Open Book», *Photo-Eye Bookstore* <<https://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=zcs53&i=&i2=>>>.

- Dávila, Mela, y Maite Muñoz Iglesias**, *Legible - Visible. Entre el fotograma y la página* (Barcelona: Tenov, 2018).
- Dewar, Adam**, «Photobooks - Affordable Collectibles That Are Soaring in Value», *The Guardian*, 2011 <<https://www.theguardian.com/money/2011/jul/22/photobooks-affordable-collectibles-value>>.
- Doctor Roncero, Rafael**, «Introducción a la fotografía publicada», en *III Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, coord. por Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996), pp. 11-22.
- , «Primera mesa redonda. Alberto García Alix, Alberto Martín y Rafael Doctor», en *III Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997), pp. 23-30.
- Drucker, Johanna**, *The Century of Artists' Books* (Nueva York: Granary Books, 2004).
- Duncombe, Stephen**, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (Portland: Microcosm Publishing, 1997).
- Dupeyrat, Jérôme**, «Coprésence et coproduction. Usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes "conceptuels"», en *Livres de photographies et de mots*, ed. por Danièle Meaux (Caen: Lettres Modernes Minard, 2009), pp. 157-74.
- , «Le Livre d'artiste comme alternative à l'exposition», en *Le Livre d'artiste : Quels projets pour l'art ?* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2013), pp. 179-89.
- Dupeyrat, Jérôme, y Catherine Guiral**, «L'art du XXI^e siècle: un art édité (répétitions et différences)», en *L'art des années 2000. Quelles émergences?*, ed. por Jacques Amblard y Sylvie Coëllier (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2012), pp. 207-18.
- Duve, Thierry de**, «Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox», *October*, 5 (1978), 113-25.
- , «El posado y la instantánea. La paradoja fotográfica», *Concreta*, 02 (2013), 64-79.
- Edwards, Elizabeth**, «Thinking photography beyond the visual?», en *Photography: Theoretical Snapshots*, ed. por J.J. Long, Andrea Noble, y Edward Welch (Londres/Nueva York: Routledge, 2009), 31-48.
- Espejo, Bea, y Miguel Ángel Tornero**, «Miguel Ángel Tornero: "La fotografía tiende a caducar, como un ser vivo"», *El Cultural*, 2015 <<https://www.elcultural.com/revista/arte/Miguel-Angel-Tornero-La-fotografia-tiende-a-caducar-como-un-ser-vivo/36750>>.
- Expósito, Marcelo**, «D-O 1-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa», en Daniela Ortiz, *97 Empleadas Domésticas* (Barcelona: Autoeditado, 2010).
- Fanjul, Sergio**, «El fotolibro tiene dueño», *El País*, 2015 <https://elpais.com/ccaa/2015/12/06/madrid/1449434107_438695.html>.
- Feil, Marcel**, «Crash Test Dummies», *Foam Magazine*, 34 (2013), 21-8.
- Fernández-Santos, Elsa**, «El viaje de la basura al museo», *El País*, 2013 <https://elpais.com/cultura/2013/05/11/actualidad/1368288848_253237.html>.
- Fernández, Horacio**, «Celebrando La Kursala», en *L* (Cádiz: Kursala, 2015), pp. 53-58.
- , *El fotolibro latinoamericano* (Barcelona: RM Verlag, 2011).
- , *Fotografía pública. Photography in Print 1919-1939* (Madrid: MNCARS, 1999).
- , *Fotos & libros. España 1905-1977* (Madrid: MNCARS/AC/E, 2014).
- , «Libros que son fotos, fotos que son libros», *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madrid, 2013), pp. 1-14.
- , *Nueva York en fotolibros* (Barcelona: RM, 2016).
- , *Una revisión al fotolibro chileno* (Santiago de Chile: Fundación Sud Fotográfica, 2018).
- Fernández, Horacio, Jon Uriarte, Cristina de Middel, y Eloi Gimeno**, *Libro: un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España* (Barcelona: RM, 2014).
- Floridi, Luciano**, *Philosophy and Computing: An Introduction* (Londres/Nueva York: Routledge, 1999).
- Fontcuberta, Joan**, «El hechizo del fotolibro», *El País*, 2011 <https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html>.
- , *La cámara de Pandora: La fotografía@ después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016).
- , *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).
- Foot, Nancy**, «Los anti-fotógrafos», en *The Last Picture Show. Artistas que usan la fotografía: tendencias conceptuales de 1960 a 1982* (Vigo: Fundación Marco, 2004), pp. 19-22.
- Frechilla, Emilio**, «La narrativa criminal actual: un realismo poliédrico», en *III Seminario Tenerife Noir de Investigación en el Género Negro* (San Cristóbal de La Laguna, 2019).
- Froger, Lilian**, «Photographier pour publier : Les livres de photographies de Homma Takashi, Kawauchi Rinko, Sanai Masafumi et Yamamoto Masao» (Tesis doctoral, Université Rennes 2, 2015).
- Fuentes Guiote, María**, «Alberto Lizalde. Everything Will Be Ok», *Metal*, 2014 <<https://metalmagazine.eu/bi/post/interview/alberto-lizalde-everything-will-be-ok-maria-fuentes-guiote>>.

- Galaxina**, Andrea, *¡Puedo decir lo que quiera! ¡Puedo hacer lo que quiera! Una genealogía incompleta del fanzine hecho por chicas* (Bombas para Desayunar, 2017).
- García Sahagún**, Marta, y Celia Vega Pérez, «Dos interpretaciones del (mismo) espacio. El paisaje mítico norteamericano en el cine (“Malas Tierras”, “Badlands”, Terrence Malick, 1973) y en el fotolibro (“Redheaded Peckerwood”, Christian Patterson, 2011)», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 16 (2018), 350-79.
- Gauthier**, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (Madrid: Cátedra, 1992).
- Geffer**, Philip, «Photography Reveals Itself After Covers», en *Photography after Frank* (Nueva York: Aperture, 2009), pp. 178-80.
- Genette**, Gerard, *Umbrales* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2001).
- Ghuneim**, Mark, *Surveillance Index* (Nueva York: Autoeditado, 2016).
- Giertsberg**, Frits, y Rik Suermondt, *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards* (Nueva York: Aperture, 2012).
- Gili**, Marta, «La fotografía que se ve y la fotografía que se escribe», en *III Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, ed. por Rafael Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996), pp. 49-54.
- Gitelman**, Lisa, *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents* (Durham: Duke University Press, 2014).
- Goikoetxea**, Nerea, «Conversación por correo electrónico», 2014.
- Golaz**, Anne, «on Photobooks and Narratives» (Aalto University, 2013).
- Golpe**, Gonzalo, «Autor Auctor Auctoritas», en *L* (Cádiz: Kursala, 2015), pp. 117-22.
- González Moriana**, Olmo, «¿Qué es un fotolibro?», 2019 <<https://www.youtube.com/watch?v=kWYZRiNJVW4>>.
- , «¿Se soporta este soporte?», *Olmo González: Fotografía + Comunicación + Gestión Cultural + Docencia + Paternidad*, 2013 <<https://olmogonzalez.wordpress.com/2013/11/24/se-soporta-este-soporte/>>.
- , «¿Una postal es un fotolibro?», *Olmo González: Fotografía + Comunicación + Gestión Cultural + Docencia + Paternidad*, 2012 <<https://olmogonzalez.wordpress.com/2012/11/26/unapostalesunfotolibro/>>.
- Gorospe**, Jon, «La impertinente cuchara», 2015 <<http://jongorospe.blogspot.com.es/2015/11/la-impertinente-cuchara.html>>.
- Grojnowski**, Daniel, *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories* (París: José Corti, 2002).
- Gubern**, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (Barcelona: Anagrama, 1996).
- Han**, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2012).
- Hara**, Cristóbal, Julián Barón, y Fosi Vegue, «Cristóbal Hara conversa con Julián Barón y Fosi Vegue», *Anuario Blankpaper* 09/10, 2010 <<https://www.dalpine.com/blogs/news/cristobal-hara-julian-baron-fosi-vegue>>.
- Hayles**, Katherine, «Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis», *Poetics Today*, 25 (2004), 67-90.
- , *Writing Machines* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002).
- Heiting**, Manfred, *Czech and Slovak Photo Publications 1918-1989* (Gotinga: Steidl, 2018).
- Heiting**, Manfred, ed., *Deutschland Im Fotobuch. 287 Fotobücher Zum Thema Deutschland Aus Der Zeit von 1915 Bis 2009* (Gotinga: Steidl, 2011).
- Heiting**, Manfred, y Ryuichi Kaneko, *The Japanese Photobook 1912-1990* (Gotinga: Steidl, 2017).
- Heiting**, Manfred, y Jaeger Roland, *Autopsie: Deutschsprachige Fotobücher 1918 Bis 1945* (Gotinga: Steidl, 2012).
- Helgason** Gallagher, Sharon, «What Shall We Want to Have Called a “Book”?», en *The Book Is Alive!*, ed. por Emmanuelle Waeckerlé y Richard Swadon Smith (Londres: Cornerhouse Publications, 2013), pp. 12-19.
- Hellion**, Martha, «El origen del libro de artista moderno», en *Libros de Artista*, coord. por Martha Hellion (Madrid: Turner, 2003), pp. 21-53.
- Hermanson** Meister, Sarah, «“They Like the Real World”: Photographic Practices after The Americans», en *Photography at MoMA: 1960-Now*, 2015, pp. 20-23.
- Himes**, Darius D., y Mary Virginia Swanson, *Publish Your Photography Book* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2011).
- Holleley**, Douglas, *Photo-Editing and Presentation: A Guide to Image Editing and Presentation for Photographers and Visual Artists* (Rochester: Clarendon; RIT Cary Graphic Arts Press, 2009).
- Iser**, Wolfgang, *El acto de leer* (Madrid: Taurus Ediciones, 1987).
- , *L'Appel du texte. L'Indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (París: Allia, 2002).
- , *Rutas de la interpretación* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005).
- Jiménez**, José, «La huella de las sirenas», *El Mundo*, 2000 <<https://www.elmundo.es/cultura/artexxi/fontcuberta/criticajoan.html>>.
- Juanes**, Gonzalo, «Anotaciones sobre el New York», *AFAL*, 24 (1960).
- Kaneko**, Ryuichi, e Ivan Vartanian, *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (Nueva York: Aperture, 2009).
- Karasik**, Mikhail, *The Soviet Photobook 1920-1941*, ed. por Manfred Heiting (Gotinga: Steidl, 2015).

- Kember, Sarah**, «The Shadow of the Object. Photography and Realism», en *The Photography Reader*, ed. por Liz Wells (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), pp. 202-17.
- King, Emily**, «Look, No Words!», en *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, ed. por Maria Fusco e Ian Hunt (Londres: Book Works, 2004), pp. 32-41.
- Kirstein, Lincoln**, «Photographs of America: Walker Evans», en *American Photographs* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1938).
- Koetzle, Hans-Michael**, *Eyes on Paris. Paris Im Fotobuch 1890 Bis Heute* (Múnich: Hirmer Verlag, 2011).
- Kostelanetz, Richard**, «Book Art», en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. por Joan Lyons (Layton, Utah: Gibbs Smith, 1985), pp. 27-30.
- Krauss, Rosalind**, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition* (Nueva York: Thames & Hudson, 2000).
- , «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979), 30-44.
- Langford, Martha**, «Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico», en *Álbum de familia: [re] Presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. por Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pp. 63-81.
- , *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001).
- Lederman, Russet**, «The Photobook: Turn the Page Please», *Monsters & Madonnas*, 2012 <<https://monstersandmadonnas.blog/2012/12/17/photobook-turn-the-page-please/>>.
- Lederman, Russet, Olga Yatsevich, y Michael Lang**, eds., *How We See: Photobooks by Women* (Nueva York: 10x10 Photobooks, 2018).
- Lessing, Gotthold Ephraim**, *Laocoonte, o sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (Madrid: Editora Nacional, 1977).
- Limón, Nieves, Gloria Rosique, Eva Filgueira, Miren Pastor, Olmo González, Bonifacio Barrio, et al.**, «Género y Figura. Reivindicando a las mujeres fotógrafas» <<http://generoyfigura.com/about/>>.
- Lippard, Lucy R.**, «Double Spread», en *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, ed. por Maria Fusco e Ian Hunt (Londres: Book Works, 2004), pp. 83-88.
- , *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Ediciones Akal, 2004).
- López, Ignasi**, «¿Una multa de tráfico como fotolibro? (after Olmo González)», *Bside Books Blog*, 2012 <<https://bsidebooksblog.wordpress.com/2012/12/10/una-multa-de-traffic-como-fotolibro-after-olmo-gonzalez/>>.
- Lopez, Jean-Gabriel**, «La numérisation du patrimoine : préservation, substitution et portrait d'une collection», *Le patrimoine photographique, de la conservation à la valorisation. Journée d'étude - Rennes. Vendredi 18 Mai 2018, 2018* <https://www.musee-bretagne.fr/fileadmin/Musee_de_Bretagne/image/D_Expositions_et_evenements/Event/pdf_Colloque_Photo-Web.pdf>.
- Ludovico, Alessandro**, *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894* (Onomatopée, 2012).
- Lugon, Olivier**, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).
- , «La photographie des typographes», *Études Photographiques*, 20 (2007), 100-119.
- , «“Photo-Inflation”. La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945», *Les Cahiers du musée d'art moderne*, 49 (1994), 91-114.
- Lutz, Catherine, y Jane Collins**, «The Photograph as an Intersection of Gazes. The Example of National Geographic», en *The Photography Reader*, ed. por Liz Wells (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), pp. 354-74.
- Lynch, Clifford**, «The Battle to Define the Future of the Book in the Digital World», *First Monday*, 6 (2001) <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/864/773>>.
- Maderuelo, Javier**, *Ulises Carrión, escritor* (Santander: Ediciones La Bahía, 2016).
- Maffei, Giorgio, y Javier Maderuelo**, *¿Qué es un libro de artista?*, ed. por José María Lafuente (Santander: Ediciones La Bahía, 2014).
- Marote, Alejandro**, «A», 30y3 <<http://www.30y3.com/alejandro-marote-a/>>.
- Martín, Alberto**, «Universidad de Salamanca», en *III Jornadas de estudio. La fotografía publicada. Análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*, ed. por Rafael Doctor Roncero (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996), pp. 91-92.
- Martin, Lesley A.**, «Publisher's Note», *The PhotoBook Review*, 001 (2011).
- , 'Publisher's Note', *The PhotoBook Review*, 003 (2012), 2.
- Martín Núñez, Marta**, «Imágenes difíciles en el fotodocumentalismo de creación español», en *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*, ed. por Pascale Peyraga, Marion Gautreau, Carmen Peña Ardid, y Kepa Sojo Gil (Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2016), pp. 165-82.
- , «Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea», en *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*, ed. por Javier Marzal Felici, Antonio Loriguillo-López, Aarón Rodríguez Serrao, y Teresa Sorolla-Romero (Valencia: Tirant Humanidades, 2018), pp. 71-90.

- Martín Núñez, Marta, y Shaila García Catalán**, «Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10 (2015), 327-51.
- McCausland, Elizabeth**, «Photographic Books», *The Complete Photographer*, 8 (1942), 2783-94.
- McLuhan, Marshall**, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 2009).
- McShine, Kynaston**, *The Museum as Muse: Artists Reflect* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999).
- Méaux, Danièle**, «Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillages et d'interférences», en *Livres de Photographies et de Mots* (Caen: Lettres Modernes Minard, 2009), pp. 7-18.
- Metelerkamp, Peter**, *The Photographer, the Publisher, and the Photographer's Book*, 2003 <<http://www.metelerkamp.com/wp-content/uploads/2010/11/publishing-essay-for-web.pdf>>.
- Metz, Christian**, «El cine: ¿lengua o lenguaje?», en *Ensayos sobre la significación en el cine 1964-1968*, vol. 1 (Barcelona: Paidós, 2002), pp. 57-114.
- Micó, Jesús**, «Case Study: Cuadernos de La Kursala», en *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, ed. por Moritz Neumüller (Londres/Nueva York: Routledge, 2018), pp. 328-33.
- , «Nueve preguntas para Jesús Micó», en *L* (Cádiz: Kursala, 2015), pp. 79-88.
- Micó, Jesús, ed.**, *Un cierto panorama. Reciente fotografía de autor en España* (Madrid: AECID).
- Mira Pastor, Enric**, «Tiempo y narratividad en la fotografía: de la paradoja al campo expandido», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 16 (2016), 61-80.
- Mirzoeff, Nicholas**, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003).
- Mitchell, W. J. T.**, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017).
- Moeglin-Delcroix, Anne**, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain* (Marsella: Le mot et le reste, 2011).
- , «La grandeur des commencements», en *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*. (Marsella: Le mot et le reste, 2011), pp. IX-XXI.
- , *Sur le livre d'artiste: Articles et écrits de circonstance, 1981-2005* (Marsella: Le mot et le reste, 2006).
- Monty, Carlos**, «Daniela Ortiz, la militancia anticolonial en el arte», *El Salto*, 2017 <<https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte#>>.
- Mora, Gilles**, «Manifeste photobiographique», en *Traces photographiques, traces autobiographiques*, ed. por Danièle Méaux y Jean-Bernard Vray (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004), pp. 103-14.
- Mora, Gilles, y Claude Nori**, *L'été dernier. Manifeste photobiographique* (París: Éditions de l'Étoile, 1983).
- Morgan, Robert C.**, *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus and Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio and Video Art* (Pasadena: Umbrella Associates, 1992).
- , «Documentos confundidos: fotografía y arte conceptual», en *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual* (Madrid: Akal, 2002).
- Munárriz Ortiz, Jaime**, «La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999).
- Mydin, Iskander**, «Imágenes históricas, públicos cambiantes (1992)», en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, ed. por Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), pp. 196-204.
- Neumüller, Moritz**, «The Spanish Photobook», *PhotoResearcher*, 21 (2014), 77-85.
- Nielsen, Jakob**, «Electronic Books - A Bad Idea», *Nielsen Norman Group*, 1998 <<https://www.nngroup.com/articles/electronic-books-a-bad-idea/>>.
- Noury, Aurélie, Leszek Brogowski, y Solène Marzin**, «La Photocopie», *Sans Niveau Ni Mètre. Journal du Cabinet du Livre d'artiste*, 18 (2011).
- Olivares, Rosa, Carolina García, y Alberto Sánchez Balmisa, eds.**, *Contexto Crítico: Fotografía Española Siglo XXI* (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte / Exit, 2013).
- Oğuz, Nazlı Deniz**, «Interview with Markus Schaden», *Yet Magazine*, 2014, pp. 168-69.
- Ortiz-Echagüe, Javier**, «Los Sanfermines», en *Fotos & libros. España 1905-1977*, ed. por Horacio Fernández (Madrid: MNCARS/AC/E, 2014), pp. 156-63.
- Padley, Gemma**, «BJP #7826: The Spanish Are Coming!», *British Journal of Photography*, 2014 <<https://www.bjp-online.com/2014/07/special-issue-july-spanish-contemporary-photography/>>.
- Pantall, Colin**, «The Reason of Oranges», *British Journal of Photography*, 161 (2014), 68-77.
- Parr, Martin, y WassinkLundgren**, *The Chinese Photobook. From the 1900s to the Present* (Nueva York: Aperture Foundation, 2015).
- Pascal, Blaise**, «L'esprit géométrique», en *Logique de Port-Royal / [par Antoine Arnauld]. Suivie des trois fragments de Pascal sur l'autorité en matière de philosophie, l'esprit géométrique et l'art de persuader* (París: L. Hachette, 1854), pp. 343-57 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1140418/f401.item>>.
- Peces, Juan**, «The Spanish Are Coming!», *British Journal of Photography*, 161 (2014), 49-67.
- Peche, Ruth**, «Pain. Toni Amengual», *La Mirada Del Mamut*, 2014 <<https://lamiradadelmamut.com/2014/11/13/pain-toni-amengual/>>.

- Pedrosa, José Manuel**, «Paco Gómez. Los Modlin: una historia increíble rescatada de la basura. Madrid, Fracaso Books (5.ª ed.), 2018, 285 pp.», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII (2019), 239-44.
- Pérez Siquier, Carlos**, «Narración por imágenes», *Afal*, 34 (1962).
- Pfrunder, Peter**, *Schweizer Fotobücher 1927 Bis Heute. Eine Andere Geschichte Der Fotografie* (Zurich: Lars Müller Publishers, 2011).
- Phillips, Christopher**, «El tribunal de la fotografía», en *Indiferencia y singularidad*, ed. por Glòria Picazo y Jorge Ribalta (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), pp. 53-96.
- Phillipot, Clive**, «Art Magazines and Magazine Art», *Artforum*, 18 (1980), 52-54.
- Phree**, «DÚO. Periódico hecho por un escritor y un fotógrafo» <<http://phree.es/duo>>.
- Plademunt, Aleix**, «Almost There», *O Magazine* <<https://abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.com/es/almost-there/>>.
- Ponstingl, Michael**, *Wien Im Bild. Fotobildbände Des 20. Jahrhunderts* (Viena: Christian Brandstätter Verlag, 2008).
- Prieto Aguaza, Alberto**, «Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle» (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009) <<http://www.tdx.cat/handle/10803/7442>>.
- Pugnet, Natacha**, «Una fotografía más», en Óscar Molina, *Fotografías de un diario* (Sevilla: Caja San Fernando, 2004).
- Rancière, Jacques**, *El destino de las imágenes* (Pontevedra: Editorial Politopías, 2011).
- Ribalta, Jorge**, «AFAL como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española», *El viejo topo*, 228 (2007), 78-87.
- , *Documento, historiografía, montaje* (Barcelona: Macba, 2008) <https://www.macba.cat/PDFs/guia_arxiu_cas.pdf>.
- Riego, Bernardo**, «La Historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: reflexiones para un encuentro interdisciplinar», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10 (2015), 9-25.
- Ritchin, Fred y Carole Naggar**, *Magnum Photobook. The Calagoue Raisonné* (Londres: Phaidon, 2016).
- Robins, Kevin**, «Into the Image: Visual Technologies and Vision Cultures», en *Photo Video*, ed. por Paul Wombell (Londres: Rivers Oram Press, 1991), pp. 52-77.
- Roche, Denis**, «Entretien avec William Klein», *Les Cahiers de la photographie*, 6 (1982), 51-55.
- Rodri, Jaume**, «Pintadas. Barcelona: De Puig Antich al Referendum», en *Pintades Pintadas. Barcelona: De Puig Antich al Referendum*, ed. por Equipo de Foto FAD (Barcelona: La gaia ciencia, 1977).
- Rodríguez Merchán, Eduardo, Lidia Esteban, y Celia Vega**, «La idea del tiempo en fotografía y cine», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12 (2016), 3-7.
- Rojas, Alberto**, «Steve McCurry, el escándalo de una leyenda de la fotografía», *El Mundo*, 2016 <<https://www.elmundo.es/grafico/cultura/2016/06/01/574df213e5fdeae10b8b4600.html>>.
- Rosique-Cedillo, Gloria, y Alejandro Barranquero-Carretero**, «Periodismo lento (slow journalism) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica», *El profesional de la información*, 24 (2015), 451-62.
- Rosler, Martha**, «Image Simulations, Computer Manipulations, Some Considerations», *Digital Dialogues: Photography in the Age of Cyberspace*, Ten.8, 2 (1991), 52-63.
- Rosón Villena, María**, «La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)» (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2014).
- , «Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España», en *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, ed. por Álvaro Molina (Madrid: Polifemo, 2016), pp. 293-324.
- Roth, Andrew, ed.**, *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (Nueva York: PPP Editions in association with Roth Horowitz, 2001).
- , *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present* (Gotemburgo: Hasselblad Center, 2004).
- Roth, Andrew, Philip E. Aarons, y Claire Lehmann, eds.**, *Artists Who Make Books* (Londres / Nueva York: Phaidon, 2017).
- Rowell, Margit**, «La fotografía y el fotomontaje», en *El libro ruso de vanguardia: 1910-1934*, ed. por Margit Rowell y Deborah Wye (Madrid: Documenta artes y ciencias visuales/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Nueva York: The Museum of Modern Art, 2003), pp. 208-20.
- Ruiz Sastre, Elena**, «Adverbios», en Cristina de Middel, *Vida y milagros de Paula P.* (Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2009).
- Ryan, Marie-Laure**, «Narration in Various Media», en *The Living Handbook of Narratology*, ed. por Peter Hühn (Hamburgo: Hamburg University Press, 2013) <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Various_Media>.
- Saccone, Valeria**, «Si publicas un libro con fotos, no lo llames fotolibro», *Yorokobu*, 2015 <<https://www.yorokobu.es/fotolibres/>>.
- Satué, Enric**, *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días* (Madrid: Alianza Forma, 1997).
- Schäfer, Werner, y Roman Heuberger**, *Köln Und Seine Fotobücher: Fotografie in Köln, Aus Köln, Für Köln Im Fotobuch von 1853 Bis 2010* (Colonía: Emons Verlag, 2010).
- Schnaith, Nelly**, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica* (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2011).
- Sekula, Allan**, «Dismal Science. An Interview with Allan Sekula by Frits Gierstberg», en *Allan Sekula, Dead Letter Office* (Róterdam: Fotoinstituut, 1998), pp. 5-6.
- Sellen, Abigail, y Richard Harper**, *The Myth of the Paperless Office* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002).

- Shannon**, Elizabeth, «The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century», *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 14 (2010), 55-62.
- Shaughnessy**, Adrian, «The Order of Pages: Can Graphic Design Reinvent the Photograph Monograph?», *Eye Magazine*, 13 (2004), 36-43.
- Solomon-Godeau**, Abigail, «La fotografía artística tras la fotografía», en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. por Brian Wallis (Madrid: Akal, 2001), 75-86.
- Sontag**, Susan, *Sobre la fotografía* (Ciudad de México: Alfaguara, 2006).
- Sougez**, Marie-Loup, «La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España», en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: Guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, ed. por Gerardo Kurtz e Isabel Ortega (Madrid: El Viso, 1989) 64-85.
- Soulellis**, Paul, «Search, Compile, Publish: Towards a New Artist's Web-To-Print Practice», *TXT*, 1 (2014), 16-23 <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/30055>>.
- Soutter**, Lucy, «Con “b” de “bragas”: La fotografía narrativa en los años noventa», *Papel Alpha: Cuadernos de fotografía*, 2011, 87-110.
- Spewart**, Douglas Ronald, «Self-Publishing in the Digital Age: The Hybrid Photobook» (Tesis doctoral, James Cook University, 2011).
- Squiers**, Carol, *What Is a Photograph?* (Nueva York: International Center of Photography, 2013).
- Steyerl**, Hito, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014).
- Strecker**, Alexander, «You Haven't Seen Their Faces. Photographs by and Interview with Daniel Mayrit», *Lens Culture* <<https://www.lensculture.com/articles/daniel-mayrit-you-haven-t-seen-their-faces>>.
- Stuart Hughes**, Holly, «The Art and Process of Sequencing Photo Books», *PDN*, 2018 <<https://www.pdnonline.com/features/photo-books/art-process-sequencing-photo-books/>>.
- Sweetman**, Alex, «Photobookworks: The Critical Realist Tradition», en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. por Joan Lyons (Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1984), pp. 186-205.
- Terré**, Laura, *Historia del grupo fotográfico AFAL, 1956-1963* (Sevilla: Photovision, 2006).
- Thoburn**, Nicholas, *Anti-Book. On the Art and Politics of Book Radical Publishing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).
- Tornero**, Miguel Ángel, «The Random Series» <<http://miguelangeltornero.net/works>>.
- Uriarte**, Jon, «Conversación por correo electrónico», 2017.
- , «El fotolibro como barrera», *En bruto: blog sobre fotografía*, 2017 <<http://blogenbruto.blogspot.com/2017/11/el-fotolibro-como-barrera.html>>.
- , «Simona Rota. Ostalgia», *The PhotoBook Review*, 007 (2014), 22.
- Uricchio**, William, «Moving Beyond the Artefact. Lessons from Participatory Culture», en *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, ed. por Marianne van der Boomen, Ann-Sophie Lammes, Sybille, Lehmann, Joost Raessens, y Mirko Tobias Schäfer (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), pp. 135-47.
- Valcárcel Medina**, Isidoro, «Intonso», *Colección 'La Caixa' Arte Contemporáneo*, 2011 <<https://coleccion.caixaforum.com/intonso-valcarcel>>.
- Valbuena**, Juan, Gabriela Cendoya, Rubén H. Bermúdez, y Jon Gorospe, «La importancia del fotolibro», en *Viphoto*, 2017 <<https://www.youtube.com/watch?v=YxAtYTxlwA4>>.
- Vandendorpe**, Christian, *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura* (México: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003).
- Vega**, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas* (Madrid: Cátedra, 2017).
- Vega Pérez**, Celia, «Reciclando imágenes. Revisiones del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo», en *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, ed. por Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (Madrid: Fragua, 2016), pp. 27-39.
- Vegue**, Fosi, y Federico Clavarino, «Fosi Vegue entrevista a Federico Clavarino», *Dalpine*, 2017 <<https://www.dalpine.com/blogs/news/fosi-vegue-entrevista-a-federico-clavarino>>.
- Viganò**, Enrica, «Fotógrafo por encargo, artista por instinto», en *Virxilio Vieitez* (Vigo: Fundación Marco; Madrid: Fundación Telefónica, 2011), pp. 61-80.
- Villalón** Vara, Roberto, «David Jiménez, la premonición hecha Fotografía», *El Asombrario*, 2014 <<https://elasombrario.com/david-jimenez-la-premonicion-hecha-fotografia/>>.
- , «Fanzines, los quinquis de la fotografía para Ignacio Navas», *Clavoardiando*, 2016.
- , «La fotosíntesis creativa de Miguel Ángel Tornero», *El Asombrario*, 2014 <<https://elasombrario.com/miguel-angel-tornero-y-la-fotosintesis-creativa/>>.
- , «The Portable Photo, llegan las innovadoras “fotoapps” de autor», *El Asombrario*, 2014 <<https://elasombrario.com/portable-photo-llegan-las-innovadoras-fotoapps-de-autor/>>.
- VV.AA.**, *Fantastic Photography in Europe* (Ámsterdam: The Canon Photo Gallery, 1976).
- VV.AA.**, «#NoSinFotografías» <<http://nosinfotografias.org/>>.
- VV.AA.**, «A Talk with Book Addict Markus Schaden», *Ceiba Editions*, 2014 <<http://www.ceibaeditions.com/a-talk-with-book-addict-markus-schaden/>>.

- VV.AA., «An Interview with Antonio Xoubanova», *American Suburb X*, 2013 <<https://www.americansuburbx.com/2013/09/interview-with-antonio-xoubanova-2013.html>>.
- VV.AA., «Christie's. Sale 5456. Photobooks» <<https://www.christies.com/photobooks-22957.aspx?saletitle=>>>.
- VV.AA., «Christie's. Sale 5948. Photobooks» <<http://www.christies.com/photobooks-22440.aspx?saletitle=>>>.
- VV.AA., «Christie's. Sale 7228. Rare Photobooks» <http://www.christies.com/salelanding/index.aspx?intsaleid=20187&sc_lang=en&saletitle=&saletitle=&saletitle=>>.
- VV.AA., «Daniel Mayrit's Portraits of the Rich and Powerful Financial Elite», *British Journal of Photography*, 2016 <<https://www.bjp-online.com/2016/11/daniel-mayrits-portraits-of-the-rich-and-powerful/>>>.
- VV.AA., *Diccionario de La Lengua Española*, 2017 <<http://dle.rae.es/>>>.
- VV.AA., «Diez preguntas a... Daniel Mayrit», *Madrid*, 2017 <<http://www.madrid.com/10-preguntas-a-daniel-mayrit/>>>.
- VV.AA., «"Este Seu Olhar", un encuentro con el pasado», *Fedrigoni Club*, 2013 <<http://www.fedrigonclub.com/seleccion/este-seu-olhar-un-encuentro-con-el-pasado/>>>.
- VV.AA., «Have a Nice Book: "Los libros hay que tocarlos y olerlos"», *I, Me, Mine! Magazine*, 2016 <<http://www.imeminemagazine.com/have-a-nice-book/>>>.
- VV.AA., «Imágenes en resistencia. Entrevista a Julián Barón», *Punto de fuga. Plataforma experimental del arte y de la fotografía*, 2017 <<https://puntodefugabogota.com/2018/01/10/julian-baron/>>>.
- VV.AA., «Karelia: Milagros & Co. Joan Fontcuberta», 2002 <https://espacio.fundaciontelefonica.com/wp-content/uploads/descargas/1389702289-joan_fontcuberta_karelia.pdf>.
- VV.AA., «La desobediencia civil examinada en una exposición colectiva en Mecànica», 2019 <<https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/es/recomanem/eines-desobediencia-social-examinada-exposicion-colectiva>>.
- VV.AA., «Mastery of Suspense: Laia Abril on Christian Patterson», *PDN*, 2018 <http://digitalmag.pdnonline.com/pdnonline/may_2018/MobilePagedArticle.action?articleId=1373238#articleId1373238>.
- VV.AA., «New Documents», *The PhotoBookMuseum* <<http://www.thephotobookmuseum.com/en/carlsverk-edition/new-documents>>.
- VV.AA., «Une bibliothèque. Maison Européenne de la Photographie», *Actes Sud* <<https://www.actes-sud.fr/catalogue/photographie/une-bibliotheque-maison-europeenne-de-la-photographie>>.
- Wells, Liz, «Documentary and Photojournalism», en *The Photography Reader*, ed. por Liz Wells (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), pp. 252-56.
- , «Photo-Digital», en *The Photography Reader* (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), pp. 197-201.

- Wetzel, Gereon, y Jörg Adolph, *How to Make a Book with Steidl* (if... Productions / ZDF/3sat / FFF Bayern, 2011).
- Yuste, J. R., y J. Olivares, «Entrevista a Pablo Pérez Mínguez», *La Luna de Madrid*, 1986, 12-13.

Libros de fotografía y fotolibros citados en la tesis

- Abril, Laia, *Lobismuller* (Barcelona: RM; Vevey, Suiza: Images Vevey, 2017).
- , *On Abortion: and the Repercussions of Lack of Access* (Londres: Dewi Lewis, 2018).
- , *Tediousphilia* (Lausana: Musée de L'Elysée, 2014).
- , *The Epilogue* (Londres: Dewi Lewis, 2014).
- Alcol, Hugo, *Archipiélago* (Autoeditado, 2017).
- Aldecoa, Ignacio, y Ramón Masats, *Neutral Corner* (Madrid: Lumen, 1962).
- , *Neutral Corner* (Madrid: Alfaguara, 1996).
- Allueva, Anne-Camille, *Particles* (Autoeditado, 2017).
- Amengual, Toni, *Pain* (Barcelona: Autoeditado, 2014).
- Antebi, Lucía, Alfredo Cáliz, Juan Valbuena, Carlos Spottorno, Juan Santos y Sofia Moro, *Todas Direcciones* (Madrid: Phree, 2014).
- Antón, Bego y Román Yñán, *HMM* (Barcelona: Standard Books, 2013).
- Banet, Rosalía, *Vanity Fear n.º1. Las siamesas golosas se dan un baño de fama* (Murcia: La Conservera, 2009).
- Barón, Julián, *C.E.N.S.U.R.A.* (Autoeditado, 2011).
- , *Dossier Humint* (Autoeditado, 2013).
- , *Memorial* (Lima: KWW, 2017).
- , *Tauromaquia* (Autoeditado, 2014).
- Baylón, Luis, *Tarde de Toros*, (Madrid: Mauricio D'Ors, 1996).
- Beeke, Anna, Carl Bigmore, Melissa Catanese, Cristina de Middel, Salvi Danés, Enrico Di Nardo + Valentina Ntarelli, Antone Dolezal, Philippe Fragniere, Jason Fulford, Rory Hamovit, Sara Palmieri y Sarah Walker, *A Place Both Wonderful and Strange* (Murcia: Fuego Books, 2017).
- Bernardó, Jordi, *Very Very Bad News* (Barcelona: Actar, 2002).
- Buskhova, Olga, *A Google Wife* (Madrid: Dalpine, 2017).
- Caldwell, Erskine y Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces* (Nueva York: Viking Press, 1937).
- Calabrese, Alessandro, Nacho Caravia, Roger Gaus, Reinis Lismanis, Aleix Plademunt, Dani Pujalte, Estela Sanchis, Laura Torres Bauzá y Juan Diego Valera, *Laboratori* (Barcelona: Ca L'Isidret, 2015).
- Capllonch, Biel, *Seis. (o siete) falsos ejercicios para la estimulación del tracto intestinal* (Cádiz: Kursala, 2009).
- Carrasco, Nuria, *¡AHLAN!* (Madrid: Autoeditado, 2013).
- , *KALAS* (Madrid: Autoeditado, 2014).

- , *VOWEI China. The Millennial Issue* (Madrid: Autoeditado, 2018).
- Carrascosa Vela, Laura**, *Como la casa mía* (Madrid: Dalpine, 2019).
- Cartier-Bresson, Henri**, *The Decisive Moment* (Nueva York: Simon and Schuster, 1952).
- , *The Europeans* (Nueva York: Simon and Schuster, 1955).
- Casas Broda, Ana**, *Álbum* (Murcia: Mestizo, 2000).
- Cases, Ricardo**, *Paloma al aire* (Autoeditado, 2011).
- , *Podría haberse evitado* (París: Temple; Madrid: Dalpine, 2015).
- Castro Prieto, Juan Manuel y Dimitri Ladischensky**, *Esperando al cargo* (Madrid: La Isla, 2006).
- Català-Roca, Francesc, y Luis Romero**, *Barcelona* (Barcelona: Editorial Barna, 1954).
- Chacón, Pablo e Isabel Navarro**, *DÚO 02. Sobre los accidentes de tráfico* (Madrid: Phree, 2014).
- Clavarino, Federico**, *Hereafter* (Jesi, Italia: Skinnerboox, 2019).
- , *La Vertigine* (Madrid: Fiesta Ediciones, 2010) <http://federicoclavarino.com/assets/la_vertigine/La_Vertigine.pdf>.
- , *La Vertigine* (Witty Kiwi Books, 2018).
- Danés, Salvi**, *Blackcelona* (Madrid: Dalpine, 2015).
- Diorama, Equipo**, *Pintadas del referendum* (Madrid: Autoeditado, 1977).
- Donval, Laëtitia**, *En surface* (Madrid: Ediciones Anómalas, 2015).
- Domingo, Iñaki**, *Ser Sangre* (Londres: Here Press; Barcelona: RM, 2014).
- Ethridge, Roe**, *Le Luxe* (Londres: MACK, 2011).
- Evans, Walker**, *American Photographs* (Nueva York: The MoMA, 1938).
- FAD**, *Foto, Pintadas Pintadas. Barcelona: De Puig Antich al Referendum* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977).
- Fieiras, Verónica**, *The Disappeared* (Madrid: Riot Books, 2013).
- , *The Disappeared* (2.ª edición, Madrid: Riot Books, 2014).
- Fontcuberta, Joan**, *Deconstruyendo Osama: La verdad sobre el caso Manbaa Mokfhi* (Barcelona: Actar + Fundació Pilar i Joan Miró, 2007).
- , *El artista y la fotografía* (Barcelona: Actar, 2000).
- , *Karelia: Milagros & Co.* (Madrid: Fundación Telefónica, 2002).
- , *Sputnik* (Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1997).
- Fontcuberta, Joan y Pere Formiguera**, *Fauna* (Utrera, Sevilla: Photovision, 1989).
- Frank, Robert**, *The Americans* (París: Robert Delpire, 1958).
- García Roder, Cristina**, *España oculta* (Madrid: Lunweg Editores, 1989).
- Golaz, Anne**, *Metsästä (From the Woods)* (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2012).
- Gómez, Paco**, *Los Modlin* (Madrid: Fracaso Books, 2013).
- Goni, Helena**, *Behind Blue Eyes* (Autoeditado, 2016).
- Graham, Paul**, *A Shimmer of Possibility* (Londres: MACK, 2007).
- H. Bermúdez, Rubén**, *Y tú, ¿por qué eres negro?* (Madrid: Autoeditado, 2017).
- , *Y tú, ¿por qué eres negro?* (Madrid: Phree; Motto, 2018).
- Hara, Cristóbal**, *4 cosas de España* (Madrid: Visor, 1990).
- , *Autobiography* (Gotinga: Steidl, 2007).
- , *Ein in Spanier zuviel* (Gotinga: Steidl, 2004).
- , *Lances de aldea* (Utrera, Sevilla: Photovision, 1992).
- , *Vanitas* (Murcia: Mestizo; Utrera, Sevilla: Photovision, 1998).
- Hermes, Roc**, <YO><YO><YO> (Barcelona: Autoeditado, 2015).
- Hornstra, Rob, y Arnold van Bruggen**, *The Sochi Project: An Atlas of War and Tourism in the Caucasus* (Nueva York: Aperture Foundation, 2013).
- , *Empty land, Promised land, Forbidden land* (Autoeditado, 2010).
- , *Life here is serious* (The Sochi Project, 2012).
- , *Safety First* (The Sochi Project, 2011).
- , *Sanatorium* (The Sochi Project, 2009).
- , *Sochi Singers* (The Sochi Project, 2011).
- , *The Secret History of Khava Gaisanova* (The Sochi Project, 2013).
- Jiménez, David**, *Infinito* (Utrera, Sevilla: 1G Fotoeditor, 2000).
- Jude, Ron**, *Lick Creek Line* (Londres: MACK, 2012).
- Kawada, Kikuji, Chizu** (Tokio: Bijutsu Shuppan-sha, 1965).
- Kawauchi, Rinko**, *Illuminance* (Nueva York: Aperture, 2011).
- Klein, William**, *Life is Good and Good for You in New York: Trance, Witness, Revels* (París: Éditions du Seuil, 1956).
- , *Rome* (París: Éditions du Seuil, 1959).
- Kruithof, Anouk**, *A Head With Wings* (St Paul, Minnesota: Little Brown Mushroom, 2012).
- Krull, Germaine**, *Métal* (París: Librairie des Arts Décoratifs, 1928).
- Litt, Matthieu**, *Tidal Horizon* (Lieja: Éditions du Caïd, 2018).
- Lizaralde, Alberto**, *Everything will be ok* (Autoeditado, 2014).
- Maanantai, Nine Nameless Mountains (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2013).**
- Mak, Bonnie**, *How the Page Matters* (Toronto: University of Toronto Press, 2011).
- Marote, Alejandro, A** (Barcelona: RM, 2015).
- , *B* (Barcelona: RM, 2016).
- Martínez, Laura y Sara Brito**, *DÚO 03. Sobre el último cine x* (Madrid: Phree, 2015).
- Masats, Ramón**, *Los Sanfermines* (Madrid: Espasa Calpe, 1963).
- Mayrit, Daniel**, *You Haven't Seen Their Faces* (Madrid: Riot Books, 2015).
- Mayrit, Daniel e Ignacio Trillo**, *DÚO 05. Sobre la Ley Mordaza* (Madrid: Phree, 2016).
- Merleau-Ponty, Maurice**, «Le cinéma et la nouvelle psychologie (1945)», en *Sens et non-sense* (París: Gallimard, 1996).
- Middel, Cristina de**, *The Afronauts* (Autoeditado; Cádiz: Kursala, 2012).

- , *This Is What Hatred Did* (Londres: AMC Books; Barcelona: RM, 2015).
- , *Vida y milagros de Paula P.* (Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2009).
- Miserachs**, Xavier, *Barcelona blanc i negre* (Barcelona: Aymà, 1964).
- Molina**, Óscar, *Fotografías de un diario* (Sevilla: Caja San Fernando, 2004).
- , *La imagen latiente. Fotografías de un diario* (Cádiz: Kursala, 2008).
- Montes**, Enric, *20waystodisappear* (Autoeditado, 2013).
- Monzón**, Óscar, *Karma* (París: RVB Books; Madrid: Dalpine, 2013).
- Moriyama**, Daido, *Shashin yo Sayonara* (Tokio: Shashin Hyoron-sha, 1972).
- Moro**, Sofia, ¿Quién merece morir? (Madrid: Phree, 2018).
- Nakahira**, Takuma, *Kitaru beki kotoba no tame ni* (Tokio: Fudo-sha, 1970).
- Navas**, Ignacio, *Yolanda* (Madrid: Autoeditado, 2014).
- Nave**, Eduardo, y Valeria Saccone, *DÚO 01. Sobre el once de marzo* (Madrid: Phree, 2014).
- NOPHOTO**, vecinos, y Kindel, vgvN (Madrid: Phree, 2014).
- Ortiz**, Daniela, *97 empleadas domésticas* (Barcelona: Autoeditado, 2010).
- Pastor**, Miren, *Bidean* (Autoeditado, 2014).
- , *Bidean* (Autoeditado, 2015).
- , *Bidean* (Autoeditado, 2018).
- Patterson**, Christian, *Redheaded Peckerwood* (Autoeditado, 2011).
- Pérez Río**, Antonio, *Obras maestras* (Madrid: LENS Books, 2019).
- Pérez Siquier**, Carlos, *Almería y el cine* (Almería: Diputación de Almería, 2005).
- Plademunt**, Aleix, *Almost There* (Londres: MACK; Barcelona: Ca L'Isidret, 2013).
- Plana**, Tanit, *HOW THINGS WORK 3: mà i dispositiu de memòria* (Barcelona: Autoeditado, 2018).
- Plossu**, Bernard, *Françoise* (Murcia: Mestizo, 1996).
- Pomés**, Leopoldo, *Toros* (Granada: Centro Andaluz de la Fotografía, 1995).
- Rollo**, Alessia, *Fata Morgana* (Madrid: Ediciones Anómalas, 2019).
- Rota**, Simona, *Ostalgia* (O Milladoiro: Fabulatorio; Cádiz: Kursala, 2013).
- Rødland**, Torbjørn, *Vanilla Partner* (Londres: MACK, 2012).
- Sánchez**, Gervasio, *Vidas minadas: diez años después* (Barcelona: Blume).
- Sassen**, Vivianne, *Flamboy* (Contrasto, 2008).
- Soares**, Maíra, *Este Seu Olhar* (Madrid: Autoeditado, 2012).
- Soth**, Alec, *Broken Manual* (Gotinga: Steidl, 2010).
- , *Sleeping by the Mississippi* (Gotinga: Steidl, 2004).
- Soth**, Alec (ed.), *Iris Garden* (St Paul, Minnesota: Little Brown Mushroom, 2013).
- Sparkes**, Margot, *Spread* (Autoeditado, 2017).
- Spottorno**, Carlos, *The PIGS* (Madrid: Phree, 2013).
- Takanashi**, Yutaka, *Toshi-e* (Tokio: Autoeditado, 1974).
- Tornero**, Miguel Ángel, *The Random Series: Berliner Trato, Romananzo y Madrileño Trip* (Barcelona: RM, 2014).
- Tripodo**, Gianfranco y Guillermo Abril, *DÚO 04. Sobre la Frontera Sur* (Madrid: Phree, 2015).
- Tusevo**, Laura-Issé, *Diccionario Lukimi-Español* (Autoeditado, 2017).
- Valbuena**, Juan, *Noray* (Madrid: Phree; Cádiz: Kursala, 2012).
- Valbuena**, Juan (ed.), *Nosotros. Un álbum colectivo del barrio de Lavapiés* (Madrid: Phree, 2009).
- , *Ojos que no ven, corazón que no siente* (Madrid: Phree, 2018).
- Ver**, Moï, *Paris* (París: Éditions Jeanne Walter, 1931).
- Winogrand**, Garry, *The Animals* (Nueva York: The MoMA, 1968).
- Xoubanova**, Antonio M., *Casa de Campo* (Londres: MACK, 2013).
- , *Casa de Campo* (Madrid: Fiesta Ediciones, 2010).
- Yñán**, Román, *Llibre andergraun* (Barcelona: Standard Books, 2010).
- Ziehli**, Myriam, *La Montagne Dorée* (Autoeditado, 2013).

